

« *délicieusement imprécis* »

*Le motif de l'enfance dans l'œuvre de  
Nathalie Sarraute*

Thèse  
présentée à la Faculté des Lettres  
de l'Université de Zurich  
pour l'obtention du grade de docteur

par  
Deborah Keller  
de Truttikon (ZH)

Thèse acceptée par la Faculté au semestre du printemps 2003  
sur la proposition de  
Monsieur le Professeur Dr. R. Francillon  
et de  
Monsieur le Professeur Dr. Luzius Keller  
Zurich, 2011

*A mon fils Julian*

### ***Remerciements***

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur le Professeur Roger Francillon pour m'avoir donné la possibilité d'écrire cette thèse dans le cadre de mon assistantat ainsi que pour son soutien constant et ses conseils précieux.

Je voudrais également remercier Monsieur le Professeur Luzius Keller pour l'intérêt qu'il a porté à mon travail en acceptant de l'évaluer et Arnaud Buchs pour sa lecture attentive.

Enfin, j'exprime ma reconnaissance à mes parents qui m'ont permis de poursuivre mon chemin.



*Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muss die grosse Geduld haben, zu warten, dass sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.*

*Rainer Maria Rilke, Malte Laurids Brigge*



## TABLE DES MATIERES

Introduction.....	11
<b>PREMIÈRE PARTIE : L'écriture du tropisme dans <i>Enfance</i> .....</b>	<b>17</b>
1. Recherche d'un ordre : structures du récit .....	19
1.1. Vue d'ensemble des scènes .....	19
1.2. Structure chronologique et thématique .....	21
1.3. Le souvenir associatif comme principe structural .....	24
1.4. Durée des unités structurales .....	25
2. Recherche d'une distance : l'instance narrative dédoublée.....	27
2.1. Vers l'instance narrative d' <i>Enfance</i> .....	27
2.2. Le dialogue initial : mise en scène des deux voix .....	28
2.3. Les fonctions de la voix critique.....	31
2.4. Le rapport des deux parties de l'instance narrative.....	37
2.5. Un problème de typologie .....	39
3. Recherche d'une identification :	
modes d'approche des sensations tropismiques .....	43
3.1. Situations et techniques narratives au service de la recherche tropismique	43
3.2. Distances variables des scènes.....	46
3.3. Revoir et réentendre : écriture de l'extériorité .....	48
3.4. Revivre : écriture de l'intériorité.....	54
3.5. Les scènes particulières, bâties sur l'approche de l'instant tropismique .....	63
4. La recherche tropismique comme recherche stylistique et poétique .....	67
4.1. Analyse de la scène XV (1024/25) : un moment de « bonheur » .....	67
4.2. Ouverture poétique .....	69
4.3. Linéarité et simultanéité.....	71
4.4. Mise en question du langage dénotatif.....	73
4.5. Langage poétique et langage émotif.....	76

5. L'impact du langage.....	81
5.1. La force de la parole : les sentences .....	81
5.2. Les mots-clichés .....	85
5.3. Le langage et le savoir comme abri .....	89
5.4. La rencontre de l'enfant avec le monde.....	93

## **TRANSITION : D'Enfance à l'enfance .....99**

1. <i>Enfance</i> : un texte complémentaire .....	101
1.1. L'autre face .....	101
1.2. Le débat autour d' <i>Enfance</i> : retour à la tradition ou continuité tropismique ? .....	102
1.3. Le lien matériel .....	103
2. La notion de l' <i>authenticité</i> .....	109
2.1. La piste lancée par Sartre.....	109
2.2. Survol historique d'une notion philosophique .....	111
2.3. L' <i>authenticité</i> dans la critique sarrautienne.....	115
2.4. L' <i>authenticité</i> sous la plume de l'auteur .....	117
3. Questions de méthode et définitions .....	121
3.1. La recherche de motifs dans la critique littéraire.....	121
3.2. Définitions .....	122
3.3. Le motif de l'enfance ? .....	123
4. Formes d'apparition du motif.....	127
4.1. L'enfant comme personnage/acteur de la diégèse.....	127
4.2. Le souvenir : retour dans l'enfance, retour de l'enfance.....	128
4.3. L'enfance comme domaine comparant.....	130
4.4. Les attributs de l'enfance .....	136



<b>DEUXIÈME PARTIE : Le motif de l'enfance dans l'écriture du tropisme .....</b>	<b>139</b>
1. <i>Tropismes</i> : les cellules d'origine .....	141
1.1. L'être manipulé.....	142
1.2. Permanence de l'enfance dans le personnage adulte .....	146
1.3. L'enfant, figure d'identification secrète .....	149
2. <i>Portrait d'un inconnu</i> : l'enfant et le tropisme .....	153
2.1. Le début du roman : valorisation ambiguë .....	153
2.2. La révélation du portrait.....	157
2.3. Les pans de mur : relation esthétique et relation à l'enfance .....	161
2.4. L'enfance et le discours métapoétique sur le personnage romanesque .....	164
2.5. Le motif de l'enfance comme élément architectural .....	170
2.6. Rapport d'intertextualité avec <i>Les Carnets de Malte Laurids Brigge</i> de Rainer Maria Rilke .....	173
2.7. Pluralité des rôles de l'enfance .....	176
3. La quête d'une assurance : <i>Martereau, Le Planétarium</i> et le lieu commun .....	179
3.1. <i>Martereau</i> : l'intrigue comme déconstruction du personnage romanesque traditionnel .....	180
3.2. Poétique du personnage .....	184
3.3. Le lieu commun de l'enfance dans <i>Martereau</i> et dans <i>Le Planétarium</i> .....	187
3.5. Fonctions et mécanismes du cliché de l'enfance.....	199
4. <i>Les Fruits d'or</i> et <i>Entre la vie et la mort</i> : l'enfance et l'art.....	203
4.1. Un roman sur la création : <i>Entre la vie et la mort</i> .....	203
4.2. Déconstruction du mythe de la prédestination .....	205
4.3. Un lien autre .....	212
4.4. Vers le récit d'enfance .....	221
5. <i>Vous les entendez ?</i> : l'enfant qui rit .....	223
5.1. Approches des rires .....	223
5.2. La version anodine et la version subversive .....	225
5.3. Un rire éclatant.....	231

Conclusion .....237

Bibliographie.....243

Curriculum vitae.....254

## Introduction

Après avoir gardé, pendant un demi siècle d'activité littéraire, une grande discrétion à l'égard de sa vie privée, Nathalie Sarraute publie en 1983 un récit autobiographique : *Enfance*. Même si Sarraute n'est pas la première à avoir écrit, parmi tous ceux qu'on a appelé les écrivains du *Nouveau Roman*, ce qu'on appellera une *Nouvelle Autobiographie*, la surprise, voire l'embarras de la critique sont grands.<sup>1</sup>

Pour qui aborde, dans l'ignorance et la curiosité les plus totales, l'œuvre de Sarraute par le bout d'*Enfance*, il y a surtout des découvertes à faire : cette enfance est déjà dans les œuvres antérieures, et elle y occupe une position centrale. C'est ce qu'on voudra montrer dans les pages qui suivent. Mais peut-on étudier, dans une œuvre si innovatrice sur le plan formel, un aspect thématique comme l'enfance ? Si la question s'impose, il faut y répondre en la modifiant : comment peut-on étudier, dans une œuvre si innovatrice sur le plan formel, le *motif* de l'enfance ?

Le piège qu'il s'agit en effet d'éviter est de retomber dans une orientation purement thématique, telle qu'elle était à l'œuvre dans quelques études des années soixante et du début des années soixante-dix qui ont interprété l'imaginaire sarrautien dans une perspective surtout existentialiste<sup>2</sup>. Par la suite, dans des travaux qui se sont intéressés à la structure polyphonique des romans, on a souvent reproché à ces premiers critiques d'isoler les discours et de ne pas tenir compte de la multiplicité des points de vue, des jeux de l'optique et de l'ironie sarrautiens. Aujourd'hui, après avoir pris conscience de la complexité technique du texte sarrautien, on peut sans doute oser revenir à une sémantique de cet imaginaire, sans toutefois oublier les acquis de la période structuraliste.

Dès lors, les enjeux sont déterminés : c'est la fonction de l'unité sémantique récurrente de l'enfance qui nous intéressera, aussi bien par son aspect structural que par les signifi-

1 Voir, pour la réception d'*Enfance*, l'article « Accueil de la critique » par Ann Jefferson dans SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, publ. sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1944–48. Nous reviendrons sur le débat déclenché par la publication d'*Enfance* au premier chapitre de notre partie de transition : 1.2. Le débat autour d'*Enfance* : retour à la tradition ou continuité tropismique ?

2 Notamment deux thèses zurichoises : JACCARD, Jean-Luc, *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1965, et WUNDERLI-MÜLLER, Christine, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1970.

cations qui lui sont attribuées. Comment ce motif participe-t-il de la construction de l'œuvre et comment, inversement, est-il investi de sens ? De quelle façon est-il pris dans le jeu des envois et des renvois des discours multiples et comment s'inscrit-il dans cette dialectique fondamentale soulignée par tant de critiques depuis Sartre, celle entre le lieu commun et l'expérience *authentique* – notion clé dans les commentaires de l'œuvre qui méritera un examen critique ?<sup>3</sup> On verra alors s'instaurer une connexion étroite entre les moments privilégiés que Sarraute a appelés *tropismes* et l'enfance qu'il s'agira d'explorer. L'enfance s'avérera ainsi être une exemplification ou un *interprétant* du tropisme. On voudrait ici souscrire pleinement à ce principe formulé par Laurent Adert qui met le doigt sur un des péchés de la critique sarrautienne : « [...] le tropisme ne peut être en aucun cas un *interprétant* à partir duquel comprendre le roman sarrautien, puisqu'il est justement la chose à comprendre et à interpréter, le contrepoint énigmatique au lieu commun. »<sup>4</sup>

Pour rendre plus transparente notre approche, nous tenons à définir notre position par rapport à un débat lié à cette notion de *tropisme*, débat qui sous-tend toute la critique sarrautienne, et où chaque auteur se place du moins *implicitement*, à savoir celui autour du postulat sarrautien – existe-t-il ou non ? – d'une esthétique de la *représentation*. A noter d'abord que les rares critiques très négatives, voire pamphlétaires de l'œuvre de Sarraute proviennent de deux perceptions tout à fait opposées de ce problème, qui concerne à vrai dire le statut même de la littérature : d'une part, on a reproché à Sarraute de vouloir transmettre un référent prétendument préexistant au texte, qu'elle aurait fait exister en le baptisant « tropisme »<sup>5</sup>, d'autre part, on a accusé la romancière de se défendre farouchement contre tout contenu ou sens (référentiel)<sup>6</sup>. Or ce débat a éclaté ouvertement lors de la discussion d'une contribution de Na-

3 Signalons que le chapitre sur l'authenticité a déjà été publié, sous une forme légèrement modifiée, dans le numéro spécial 5 de la série *Le Nouveau roman en questions : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris – Caen, Lettres Modernes Minard, La Revue des Lettres Modernes/L'Icosathèque 22, 2005, pp. 57–74.

4 ADERT, Laurent, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 196.

5 FERRARIS, Denis, *Les déterminations idéologiques du discours narratif dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, thèse de 3ème cycle, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Sorbonne, 1978, p. 13 e.a.

6 Par exemple Nelly Wolf, qui reproche globalement au Nouveau Roman qu'il ne *veut* rien dire et qui désigne les déclarations de Sarraute sur le tropisme comme tentatives de « préserver l'œuvre de la pollution du sens » : WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, pp. 141/42.

thalie Sarraute au colloque de Cerisy en 1972<sup>7</sup>. Le fait est – il suffit de lire ce débat ou *L'Ere du soupçon* – que ce postulat existe, mais sous une forme bien moins naïve qu'il n'a pu paraître à ceux qui ont été irrités par la clarté et l'insistance avec lesquelles il a été prononcé, au moment même où l'autoréférentialité de l'œuvre littéraire a été érigée en dogme : si Nathalie Sarraute affirme que son écriture part d'un « innommé »<sup>8</sup>, elle déclare en même temps que celui-ci ne peut exister qu'à travers le texte. « L'un ne peut pas aller sans l'autre. »<sup>9</sup> Et n'est-ce pas le propre de toute littérature que de faire voir ce qui autrement ne pourrait être vu ?

Dès lors, trois attitudes sont possibles devant cet état des choses : soit on rejette en bloc le texte sarrautien<sup>10</sup>, soit on voit l'intérêt du texte sarrautien ailleurs<sup>11</sup>, soit on adhère à ce projet littéraire, selon ce que Jean Rousset appelle « participation »<sup>12</sup>. Si nous optons pour la dernière, ce n'est pas pour nous plier à l'autorité de l'auteur, mais parce que, premièrement, nous partageons sa vision de la littérature, et que, deuxièmement, l'écoute des textes mêmes l'impose, puisque ceux-ci dessinent sans cesse ce mouvement de recherche, contournent sans cesse cet « innommé ». Nous sommes cependant de l'avis qu'une telle lecture n'en exclut pas d'autres, que Sarraute elle-même a parfois rejetées il est vrai.

Ainsi, la première partie de notre étude est consacrée à une analyse détaillée, aussi bien narratologique et stylistique que thématique, de cette recherche littéraire dans le récit autobiographique *Enfance*. Il s'agira de cerner de près l'écriture rétrospective des sensations situées dans un passé lointain. Si cette écriture se sert de moyens différents de ceux qu'on connaît des romans, c'est qu'*Enfance* vise de manière beaucoup plus directe le versant de la position authentique.

En concentrant notre analyse thématique sur l'impact qu'a le langage sur l'in-fans, nous pourrions avoir l'air de lire *Enfance* comme un récit de la naissance de l'écrivain, selon une lecture platement autobiographique. Précisons cependant que, malgré les diverses possibilités d'éclairage de l'œuvre par l'autobiographie, il s'agit d'une rétrospection déterminée par

7 « Ce que je cherche à faire », in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, vol. 2, 1972, pp. 25–58.

8 *Ibid.*, p. 44.

9 *Ibid.*, p. 51.

10 Pour une dénonciation de tout le projet littéraire sarrautien, on lira Denis Ferraris, *op.cit.* Tout est là : « une liturgie d'écriture dominée par la parousie de la Totalité » (38) ou bien le « souci d'une incarnation sentimentale » (39), ou encore : « Pour trop vouloir montrer son obéissance fidèle au service du réel relaté il [le discours sarrautien] devient étranger à lui-même et s'aliène aux seules scories d'un commentaire suspect de jésuitisme élégiaque. » (21) Et caetera.

11 C'est la position de Nelly Wolf, *op.cit.* ou aussi celle d'Alain Robbe-Grillet.

la sensibilité et l'expérience artistique de l'écrivain Sarraute, âgée de plus de quatre-vingts ans au moment de la publication d'*Enfance*. La manière de faire retentir le passé et le choix effectué parmi ses souvenirs sont profondément marqués par tout ce qui remplit la distance du « je narrateur » au « je narré ».

Tout ce programme est sous le signe d'une de nos hypothèses de travail principales : celle d'envisager *Enfance* comme un texte complémentaire à l'œuvre romanesque. La partie médiane, qui doit assurer, à partir des résultats de la première partie, la transition de l'étude d'*Enfance* à celle de l'enfance, explicite cette complémentarité aussi bien que les instruments méthodologiques qu'on mettra en pratique dans la deuxième partie.

Celle-ci se livrera à un examen de la structure que prend l'écriture du motif dans les œuvres narratives antérieures à *Enfance*, de *Tropismes* à *L'Usage de la parole*. Ce corpus étant suffisamment vaste pour mettre en valeur les fonctions et les accentuations diverses du motif, nous avons choisi délibérément de nous limiter à démontrer la préparation de l'écriture d'*Enfance* par le motif de l'enfant dans les textes narratifs qui *précèdent* ce récit autobiographique.

Nous nous sommes décidées pour une approche œuvre par œuvre ou par deux œuvres à dénominateur commun. Cette démarche a l'avantage de ne pas faire perdre de vue les structures internes dans lesquelles s'inscrit le motif. Tenant à montrer la pertinence du motif non seulement par rapport aux œuvres complètes de Sarraute, mais aussi par rapport à l'œuvre singulière, nous avons privilégié celle-ci au détriment des constellations ou procédés récurrents qu'on aurait pu traiter sous un angle commun, tantôt thématique, tantôt structural, tels que le motif dans l'architecture des textes, la fonction de l'intertextualité, le rôle du lieu commun, la critique du personnage romanesque ou les formes d'apparition du motif. Nous avons cependant mis des accents divers dans chacun de nos chapitres. Si donc un procédé est mis en valeur par rapport à tel roman, cela n'exclut pas qu'il se trouve aussi dans tel autre. La lecture chronologique permet en outre de mettre en lumière certaines évolutions de l'écriture sarrautienne.

Dès lors, on voit que le motif et la représentation de l'enfance nous intéressent *dans* le texte sarrautien. Ainsi, notre étude restera dans une très large mesure immanente à l'œuvre. Nous renoncerons à une partie introductive, retraçant l'évolution historique ou faisant le point

sur l'état de la recherche dans les domaines concernés. D'autant plus que, rien qu'avec notre analyse d'*Enfance*, nous nous trouvons au carrefour de plusieurs genres et champs d'investigation, qui eux-mêmes se superposent : récit d'enfance, autobiographie, autobiographie de l'enfance, Nouvelle Autobiographie. En donner un bilan reviendrait à accomplir un travail de compilation, puisqu'il existe de nombreuses études traitant, du moins partiellement, de ces sujets vastes<sup>13</sup>. Même en se limitant au récit d'enfance ou à l'autobiographie de l'enfance, il faudrait déterminer des critères pour restreindre un immense corpus textuel qui s'est accumulé depuis la « découverte de l'enfance »<sup>14</sup>, découverte qui remonte, on le sait, au XVIIe siècle et qui a produit d'innombrables récits d'enfance, surtout depuis la fin du XIXe siècle. Rien que la production charriée par une véritable vague et vogue de l'autobiographie de l'enfance dans les dernières vingt années constitue un corpus textuel considérable. Et presque chaque semaine les feuillets littéraires rendent compte de nouveaux récits d'enfance. Le seul phénomène de cette production abondante mériterait une étude.<sup>15</sup>

Sans entrer non plus dans le débat autour de la Nouvelle Autobiographie, qui a entraîné une discussion plus large sur la fictionalité du texte littéraire<sup>16</sup>, nous nous intéresserons

13 Ne citons qu'à titre d'exemples – car on pourrait donner toute une bibliographie sur le sujet – quelques ouvrages de synthèse récents dans ces domaines contigus, ouvrages qui s'étendent, de plus, sur des périodes historiques très diverses :

– REISINGER, Roman, *Die Autobiographie der Kindheit in der französischen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000.

– DEN TOONDER, Jeannette M.L., « *Qui est je ?* ». *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Lang, 1999.

– le numéro spécial 5 de la série *Le Nouveau roman en questions : une « Nouvelle Autobiographie »* ? cité plus haut, voir note 12, *op.cit.*

– TISON, Guillemette, *Une mosaïque d'enfants. L'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876–1890)*, Arras, Artois Presses Université, 1998.

Il existe en outre des études sur la représentation de l'enfance dans des œuvres particulières, entreprises comparables à la nôtre, qui donnent des aperçus historiques, nécessairement lacunaires, telles par exemple COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, pp. 9–14.

14 ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960, p. 108.

15 Est-ce une réponse – affirmative ou adversative ? – au XXe siècle psychanalytique ? Ou est-ce un symptôme dans une société où plus personne ne veut devenir adulte, où la nostalgie de l'enfance hante les esprits ? Ou bien est-ce dû à l'influence d'une œuvre grandiose, œuvre de la mémoire, qui serait directrice pour le siècle entier, celle de Proust ?

16 Le terme d'« autofiction » lancé par Serge Doubrovsky à propos de son *Fils*, qui conjoint le pacte autobiographique et l'invention romanesque et disjoint des principes comme la véracité et l'écriture de soi ou le personnage fictif et l'écriture romanesque, a soulevé des débats qui durent encore et qui sont en effet insolubles. Philippe Lejeune rapporte par ailleurs (dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, pp. 62/63), anecdote amusante, comment Doubrovsky lui a avoué d'avoir écrit *Fils* (1977) pour remplir la case vide de la typologie de Lejeune, élaborée dans *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975).

cependant à la posture d'*Enfance* face à ces questions. Ainsi, nous essaierons de dégager, à la fin de notre parcours, les enjeux et la spécificité de l'écriture autobiographique et d'un éventuel espace autobiographique sarrautiens. Si, sur ce chemin, il y a des moments de contextualisation historico-littéraire, ce sera uniquement là où un rapport intertextuel s'impose ou apporte un éclairage particulier sur l'œuvre de notre auteur.

Nous assumons pleinement l'éclectisme de notre démarche. Considérant que la méthode doit s'inventer à partir du texte, c'est dans le but de nous faire comprendre que nous mettrons à profit des théories et des terminologies diverses qui nous semblent opératoires et qu'on explicitera au fur et à mesure.



## PREMIÈRE PARTIE

### L'ÉCRITURE DU TROPISME DANS *ENFANCE*



## 1. Recherche d'un ordre : structures du récit

Le texte d'*Enfance* se présente au lecteur en 70 petits chapitres ou scènes qui ne portent ni titres ni chiffres, qui sont séparés par des blancs d'une page et dont l'étendue, variant entre une et quatorze pages, est le plus souvent de deux à quatre pages. La première lecture donne l'impression que ce sont des épisodes indépendants les uns des autres, sans lien chronologique ni thématique. Fragments de souvenirs donc qui font penser qu'ils ont été engendrés par le mécanisme de la mémoire associative ou même involontaire. Mais ce texte obéit-il vraiment au libre jeu de la mémoire, est-ce le seul principe qui l'organise ? Une vue d'ensemble des scènes du texte permettra de mieux saisir sa structure et en même temps aidera, dans le travail entier, à situer les scènes auxquelles on fera référence.

### 1.1. Vue d'ensemble des scènes

scène	page	thème
I	989–993	projet du récit/premier souvenir : déchirer le fauteuil avec des ciseaux
II	993–996	vacances en Suisse avec le père. « Aussi liquide qu'une soupe »
III	996–998	la façon de la mère de raconter des histoires ; N. écoute sans comprendre
IV	998–999	les cheveux de la bonne sentant le vinaigre/jeu solitaire et goûter au jardin du Luxembourg
V	999–1001	expérience traumatisante : anesthésie pour l'opération des amygdales
VI	1001–1002	désinvolture de la mère ; souvenir du poteau électrique touché
VII	1002–1003	faire avaler à maman de la poussière pour qu'elle ait encore un enfant
VIII	1003–1009	« beaux souvenirs d'enfance » de la campagne russe, chez des parents
IX	1009–1019	souvenirs de vacances chez le père, en Russie
X	1019	arrivée chez les grands-parents ; N. est choquée par la façon rude dont son père leur parle
XI	1020–1021	« Est-ce que tu m'aimes, papa ? »
XII	1021–1022	jeu sur le carrousel : décrocher des anneaux avec une tige ; N. n'y arrive pas
XIII	1022–1023	N. joue la petite fille devant les adultes : « Cher petit oreiller ... »
XIV	1023–1024	danse avec la compagne du père (Véra), déguisée en homme
XV	1024–1025	un moment de « bonheur » au Luxembourg, avec le père et Véra
XVI	1025–1028	arrivée dans le nouveau domicile à St. Pétersbourg/le quatuor des écrivains
XVII	1028–1030	la mère à N. : « Laisse donc ... femme et mari sont un même parti. »

XVIII	1030–1033	livres : <i>La maison de glace</i> et <i>Le prince et le pauvre</i>
XIX	1033–1034	découper les pages des livres
XX	1034–1938	comment N. a cessé d'écrire son roman
XXI	1038	peur nocturne ; cause : un tableau figurant une procession catholique
XXII	1038–1047	les « idées folles » qui envahissent N. (« la poupée est plus belle que maman »/« maman a la peau d'un singe »/« maman est avare »)
XXIII	1047	« une autre maman » – « tu n'as au monde qu'une seule maman »
XXIV	1047–1048	préparatifs du départ de St. Pétersbourg et séparation de Kolia
XXV	1048–1049	départ et voyage en train ; jeu de mots : « soleil » – « solntze »
XXVI	1049–1050	chambre d'hôtel à Berlin ; un ami de la famille qui va accompagner N. jusqu'à Paris ; « Véra est bête. »
XXVII	1050–1051	séparation douloureuse de la mère et arrivée à Paris
XXVIII	1051–1053	trahison de la mère : elle fait part au père de ce que N. se sent malheureuse à Paris
XXIX	1053–1055	une sœur pour N. (Lili)
XXX	1055–1056	déménagement forcé dans une autre chambre ; « malheur »
XXXI	1057–1058	jouer dans l'appartement des Péréverzev avec des camarades
XXXII	1058	lettres de la mère à une petite fille que N. n'est plus (ou n'a jamais été)
XXXIII	1059–1060	sentiments du père évoqués par des ressemblances de N. avec sa mère
XXXIV	1060–1062	Véra : « Ce n'est pas ta maison. »
XXXV	1062–1063	cours de préparation à l'école : réapprendre à écrire
XXXVI	1063–1064	les « idées folles » réapparaissent, mais sont dominées à présent
XXXVII	1064–1067	promenade avec le sage Pierre/se moquer de Pierre et jouer avec Micha
XXXVIII	1067–1070	Lili et ses caprices
XXXIX	1070	le repas supplémentaire de Véra auquel N. participe
XL	1070–1071	apprendre à faire de la bicyclette avec Véra et le père ; le père paraît vieux à côté de Véra
XLI	1071–1072	fabriquer des cigarettes avec Véra
XLII	1072–1073	mort de l'oncle Iacha ; carte postale laissée à N. (« Tachok »)
XLIII	1073–1076	N. vole un sachet de dragées ; la rage du père
XLIV	1076–1078	Adèle, la nurse de Lili : « On ne t'a donc pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ? »
XLV	1078–1079	préparatifs pour l'école : relier les cahiers avec Véra
XLVI	1079–1084	l'école, un nouveau monde pour N. : univers de sécurité et de justice
XLVII	1084–1086	la décision de rester chez le père au lieu de retourner chez la mère
XLVIII	1087–1088	la camarade Lucienne, dont les parents ont un café
IL	1088	la leçon de récitation : satisfaction d'avoir atteint la meilleure note
L	1088–1089	Véra : « Tibia podbrossili » – « On t'a abandonnée »
LI	1090–1091	Lili a déchiré Michka, l'ours
LII	1091–1095	Véra : « Ça ne se fait pas » – N. : « Véra est bête »

LIII	1095–1100	des invités : amis du père, exilés comme lui à la suite de leurs activités révolutionnaires en Russie/Véra à l'écart
LIV	1100–1103	N. surprend Véra, qui pleure dans sa chambre/le passé de Véra
LV	1103–1110	rédaction d'un travail écrit : « Mon premier chagrin »
LVI	1110–1111	N. n'obtient pas la permission de sa mère d'appeler Véra « maman » ou « maman-Véra »
LVII	1111–1112	jeu de rôle (classe de cocottes ; N. = la maîtresse), facilitant l'apprentissage
LVIII	1112–1114	maladie à Meudon ; guérison grâce au professeur Lesage
LIX	1114–1119	séjour de presque un an de la « grand-mère » (mère de Véra) avec laquelle N. s'entend parfaitement ; séparation douloureuse
LX	1119–1121	questions de religion
LXI	1121–1124	souvenirs d'école : N. a des poux/goûters chez la maîtresse
LXII	1124–1125	patriotisme et amour de l'héroïsme
LXIII	1125–1126	peur nocturne après avoir vu le film <i>Fantômas</i>
LXIV	1127–1134	visite de la mère après deux ans et demi de séparation ; la visite se passe mal
LXV	1135	la visite suivante, trois ans plus tard (1914) : plus gaie, mais interrompue par la guerre
LXVI	1136–1137	les gouvernantes anglaises pour Lili ; éveil de l'intérêt de N. pour l'anglais
LXVII	1138–1139	N. se délecte d'un roman, <i>Rocambole</i> , que le père juge grotesque
LXVIII	1140–1142	la fabrique du père à Vanves (matières colorantes)/les Florimond
LXIX	1142–1143	N. à Véra : « Dis-moi, est-ce que tu me détestes ? » – réponse de Véra : « Comment peut-on détester un enfant ? »
LXX	1144–1145	fin des vacances/commencement du lycée – fin de l'enfance

## 1.2. Structure chronologique et thématique

Ces brèves indications thématiques donnent un premier aperçu des objets de la rétrospection et illustrent déjà le fait que celle-ci ne vise pas à reconstruire une histoire ou une intrigue suivie.

Cependant, l'analyse de l'ordre du récit montre qu'au niveau de la macrostructure, la chronologie est maintenue. Cette analyse est possible grâce à quelques indications de l'âge de Natacha et surtout en raison des cadres de vie différents, donnés par les lieux et les personnages entourant Natacha, à différents moments de son enfance. Suivant ce dernier critère, on peut diviser le récit en trois parties. Tout d'abord c'est la petite enfance de Natacha, passée à Paris avec sa mère et où se mêlent des souvenirs de vacances ou de séjours chez le père, en Russie, en Suisse ou également à Paris, lieu d'exil du père suite à l'activité révolutionnaire de

son frère. L'étape suivante est St. Pétersbourg, où la mère et son deuxième mari ont élu domicile. Finalement, Natacha retourne à Paris pour un séjour en principe limité chez son père, mais elle y restera définitivement.

A l'intérieur de ces blocs, les choses sont moins claires mais la récurrence de certains thèmes, l'école par exemple ou la relation à la mère, permet d'apercevoir un certain déroulement temporel dans la suite des scènes.<sup>17</sup> C'est comme si, en dessous les moments isolés, se dessinait une trame du développement de cette enfant et des relations qu'elle entretient avec son entourage. Parmi quelques moindres infractions à la chronologie et plusieurs scènes impossibles à situer dans le temps, il faut surtout mentionner une seule scène qui dépasse même franchement le cadre temporel du récit : c'est le chapitre LXV, qui raconte la deuxième visite de la mère en 1914 et qui constitue donc une prolepse externe à portée de trois ans. Cette prolepse se situe vers la fin du récit et, en effet, c'est là qu'on peut observer une chronologie de plus en plus brouillée. Cette impression ne relève probablement pas d'un souvenir plus confus de la part de la narratrice mais au contraire est due aux indications temporelles – souvent indirectes, par exemple à travers le niveau scolaire – beaucoup plus fréquentes et qui témoignent d'une conscience temporelle plus aiguë du « je narré », âgé d'environ dix à douze ans. Les « épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées » commencent déjà à se défaire et l'« énorme espace très encombré, bien éclairé » (1145)<sup>18</sup> fait son apparition. Il semble que l'école, en apportant un rythme déterminé et figé à la liberté temporelle de l'enfant, ne soit pas pour rien dans cette disparition des moments et des mouvements privilégiés, isolés et disons même atemporels.

La macrostructure du récit se présente donc de la façon suivante :

17 Déroutement qui ne suit pourtant pas, comme on le verra, un ordre chronologique aussi « rigoureux » et « impeccable » que le prétend Philippe LEJEUNE dans son article « Paroles d'enfance », *Revue des sciences humaines*, 217, premier trimestre 1990, p. 25. Nous sommes parfaitement d'accord, en revanche, avec son analyse de la macrostructure du récit.

18 Les indications de pages dépourvues de toute autre référence renvoient à SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, *op.cit.*

<b>partie</b>	<b>chapitre</b>	<b>critère de structure : cadre de vie</b>	<b>âge de N.</b>	<b>exemple d'un thème récurrent : relation à la mère</b>
A	I–XV	Domicile à Paris, chez la mère séjours/vacances avec le père	5 à environ 7	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
B	XVI– XXVI	Domicile à Saint-Petersbourg avec la mère et son deuxième mari, Kolia	7 environ à 8 et demi	XVII, XXII, XXIII, XXV, XXVI
C	XXVII– LXX	Domicile de nouveau à Paris, chez le père et sa deuxième femme, Véra	8 et demi à environ 11/12	XXVII, XXVIII, XXX, XXXIII, XLIV, XLVII, L, LXIV, LXV
(C'	XLV– LXX	Scolarité régulière de Natacha	à partir de 10 ans)	

Ce n'est qu'à titre d'exemple de la structure thématique que la relation à la mère – thème qui a d'ailleurs le plus prêté à des interprétations psychanalytiques – est représentée dans le schéma précédent. Il en ressort que d'une part des groupes de scènes entiers ont trait à ce même sujet et que, d'autre part, ce sujet revient de manière circulaire. Le souvenir de la mère domine la petite enfance de Natacha, et cette relation occupe les premières scènes du livre tandis que les scènes suivantes (IX–XV) sont consacrées avant tout au souvenir du père. Ainsi, la première partie forme une sorte d'exposition qui illustre la séparation des parents. Ici, à l'image de cette séparation, les souvenirs des parents sont encore nettement dissociés, mais par la suite, quand Natacha vivra avec le père et sera confrontée au conflit naissant de cette situation, les moments remémorés ayant trait à la mère vont s'intégrer parmi les autres moments et le thème de la relation à la mère va ainsi revenir presque comme une hantise.

La relation au père et à sa deuxième femme Véra, le jeu avec d'autres enfants, les livres, l'école etc. sont d'autres fils thématiques, plus ou moins importants, qui reviennent constamment et confèrent au récit, par dessus sa macrostructure chronologique, une structure quasi cyclique.

### 1.3. Le souvenir associatif comme principe structural

Si, au niveau de la lecture immédiate, on a l'impression que la rétrospection fonctionne par une remémoration associative, cela est dû en partie à ces groupes de scènes traitant d'un même sujet. Ils illustrent un mode d'enchaînement qui repose sur l'analogie. Celle-ci est évidente dans l'exemple déjà évoqué de la prolepse externe : l'analogie thématique de la visite de la mère l'emporte sur la chronologie à tel point que même la frontière temporelle du récit est transgressée. De même, la séquence des scènes XVIII à XX poursuit un même sujet, celui des livres, et le lien entre le chapitre LIII et LIV se fait par le passé de Véra : la réflexion à la fin du chapitre LIII sur ce passé appelle le souvenir prochain de la détresse de Véra, surprise par Natacha. Une analogie peut-être un peu moins évidente se situe entre les scènes V et VI : l'une raconte l'opération des amygdales et l'autre une promenade à la campagne où Natacha touche un poteau électrique : toutes les deux rapportent une expérience de peur de la mort, provoquée par le comportement désinvolte et peu pédagogique de la mère. Pour terminer la série des exemples, en voici encore un parmi ces nombreux enchaînements analogiques, qui est significatif par sa position dans le récit : l'entrée en matière elle-même obéit au mécanisme d'analogie car le tout premier souvenir, la révolte contre la parole autoritaire de la gouvernante allemande, est déclenché par l'opposition de la voix critique au projet de la voix narrative de raconter sa propre enfance. Le lien est explicitement formulé :

[...] c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses ...

– Moi ?

– Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde ... tu le fais surgir ... tu m'y plonges ...

« Nein, das tust du nicht » ... « Non, tu ne feras pas ça » ... (991)

L'énonciation et l'énoncé du premier souvenir ont une même cause et un même but : transgresser des limites imposées par le langage !

Ce tissu de souvenirs qu'est *Enfance* est également tenu ensemble par des fils de couleurs contrastées. Ainsi, l'atmosphère du Luxembourg, « ce jardin lumineux, éclatant et vibrant » (999), lieu d'action de la scène IV, sert d'opposition au cadre sombre et gris des rues et des murs de Paris d'où, « surgissant de cette brume » (1000), se réveille brusquement l'expérience traumatisante de l'anesthésie. Un autre enchaînement dont on peut supposer qu'il s'opère par association de contraires est celui des chapitres LXII et LXIII, le premier nous fai-



sant part de l'amour que Natacha a de l'héroïsme, le second rapportant la peur nocturne de l'enfant après qu'elle a vu le film *Fantômas*, peur peu héroïque.

Finalement, le rapport d'une scène à l'autre, le saut d'un souvenir à l'autre, peut se faire par l'intermédiaire d'un seul mot : le chapitre VII nous rapporte les tentatives désespérées de Natacha pour faire avaler à sa mère de la poussière puisque c'est ainsi – sa mère elle-même le lui a expliqué – que sont engendrés les enfants. Le mot « *poussière* », centre de cette scène et répété plusieurs fois, va déclencher le souvenir de la scène suivante, qui commence par : « Je suis assise près de maman dans un voiture fermée tirée par un cheval, nous cahotons sur une route *poussiéreuse*. » (1003 ; c'est nous qui soulignons)

#### 1.4. Durée des unités structurales

Nous avons vu qu'au niveau de la macrostructure la chronologie est suivie. De même, en analysant la durée du récit, on constate à ce niveau une régularité étonnante : si l'on se rapporte aux quelques rares indications explicites de l'âge de Natacha qui sont, dans la première scène « je devais avoir cinq ou six ans » (991), au chapitre XXVIII huit ans et demi, au chapitre XXXV neuf ans et finalement dans la scène LXIII onze ans, on obtient deux fois un espace de deux ans environ qui est rempli par 27 (I à XXVIII) ou par 28 chapitres (XXXV à LXIII) et un espace de six mois recouvert par 7 scènes (XXVIII à XXXV).

Les mêmes difficultés qu'on a eues à établir l'ordre à un niveau inférieur à cette macrostructure, se posent à l'égard de la durée. A partir de quelques indications temporelles indirectes, on peut déduire des irrégularités de vitesse comme par exemple un laps de temps de trois mois rempli par six épisodes (XXIX à XXXV) après un saut de trois mois d'un épisode à l'autre (XXVIII à XXIX). Cela, évidemment, n'est exact qu'à condition que l'ordre des épisodes à l'intérieur des indications d'âge soit chronologique, hypothèse vérifiable seulement si des fils thématiques permettent de tracer une évolution dans le temps (comme il a été évoqué dans le sous-chapitre précédent). Il est donc vain d'entrer dans ces détails de la durée et l'unique résultat à retenir, c'est que seul le niveau macroscopique, en ce qui concerne la durée aussi bien que l'ordre, suit la logique de la réalité et permet au lecteur de se repérer dans la suite des scènes particulières qui elles, sont séparées par des ellipses implicites, souvent hypothétiques.

Bien que la durée au niveau microscopique, à l'intérieur des scènes, ne soit un sujet à examiner que dans le troisième chapitre de cette première partie<sup>19</sup>, il faut dire ici un mot pour justifier la notion de « scène » utilisée jusqu'à présent et par la suite : les petits chapitres d'*Enfance* ne sont pas exactement conformes à la définition du terme scène, qui serait l'identité entre temps de l'histoire et temps du récit. Leur durée peut varier entre quelques minutes et plusieurs journées alors que la plupart d'entre eux occupent un espace de deux à quatre pages. Cependant, ce sont toujours un ou plusieurs moments importants qui forment le centre de l'épisode, entourés par les circonstances qui les produisent et par les effets qu'ils causent. Le moment lui-même est souvent condensé dans une scène dramatique intérieure qui a tendance à se dilater par rapport au temps réel. C'est cet aspect dramatique ainsi que le caractère fermé, isolé des épisodes qui justifient l'utilisation du terme « scène » à leur égard. Le fait qu'*Enfance* a été mis en scène pour le théâtre vient d'ailleurs confirmer cette utilisation.<sup>20</sup>

L'analyse des structures du récit a montré que Nathalie Sarraute ne vise pas à reconstituer son propre passé de manière à construire une histoire, à raconter un déroulement de faits. Cela, on l'a vu, influence la temporalité du récit : le temps vécu, subjectif prend une importance considérable. Cependant, l'hypothèse spontanément formulée au début de ce chapitre, à savoir qu'*Enfance* reflète le libre jeu associatif de la mémoire, ne s'est pas avérée. Les structures analysées laissent plutôt conclure à un jeu délibéré de la part de Sarraute sur deux modes possibles de l'évocation du passé : mode remémoratif, associatif d'une part, et choix délibéré de certaines scènes dans un certain ordre de présentation d'autre part. La prédominance du mode associatif dans une première impression de lecture s'explique probablement par le fait que celui-ci se présente au niveau immédiat de l'expérience de la lecture, dans l'enchaînement direct des épisodes, tandis que l'organisation chronologique – cyclique aussi par la reprise de certains thèmes – n'apparaît qu'à un niveau plus global, plus distant.

Distance et proximité – ce sont là deux principes dans la recherche sarrautienne d'une écriture autobiographique, qui seront également mis en œuvre, comme on le verra par la suite, par les choix de l'instance et des modes narratifs.

19 Voir chapitre 3.5. Les scènes particulières, bâties sur l'approche de l'instant tropismique.

20 Adaptation et mise en scène de Simone Benmussa, Paris, Petit Rond-Point, février 1984.

## 2. Recherche d'une distance : l'instance narrative dédoublée

### 2.1. Vers l'instance narrative d'*Enfance*

Un autre principe structural du texte est sa forme de dialogue, frappante parce que rare pour un récit. Elle est due au dédoublement de l'instance narrative autodiégétique en une voix qui dit « je » et une voix dont le « je » est impliqué dans le « tu » avec lequel elle s'adresse à ce premier « je ». Chacune des deux voix assume des fonctions différentes dans la rétrospection sur leur passé commun. Ils seront appelés par la suite, selon leurs fonctions principales, *voix narrative* et *voix critique*.

Ce procédé de dédoublement a un parallèle dans une œuvre antérieure de Sarraute : dans *Entre la vie et la mort* (1968), c'est le personnage-écrivain mis en scène qui se dédouble, dans le but de prendre une distance critique par rapport à son propre texte. Après une longue et épuisante recherche des mots justes il est comme emprisonné par ces mots, et quand il essaie de les contempler de l'extérieur, ils ne forment plus qu'un bloc lisse et inaccessible :

C'est le moment où il faut se dédoubler. Une moitié de moi-même se détache de l'autre : un témoin. Un juge ... Je suis tout agité ... encore un instant ... Attendez ... Je sais ce que vous allez dire ... je le sais, je le pressentais ... Mais je vous en supplie, prenez bien garde. N'exagérez pas la sévérité. (664)

Et tout à la fin du roman, lorsque l'écrivain est menacé de s'égarer dans sa poursuite de la sensation qu'il veut faire vivre par son texte, son double l'assiste encore :

Plus près de moi, mais pas trop près ... un peu à l'écart tout de même ... mais assez loin de tous les autres ... juste à la bonne distance ... vous mon double, mon témoin ... là, penchez-vous avec moi ... ensemble regardons ... est-ce que cela se dégage, se dépose ... comme sur les miroirs qu'on approche de la bouche des mourants ... une fine buée ? (734)

Ce qui dans *Entre la vie et la mort* est un élément de la diégèse passe dans *Enfance* sur le plan de la narration ; le personnage-écrivain correspond à la narratrice d'*Enfance* dont le double est intégré dans la réalité textuelle du récit. Comme on le verra, ce double ne joue plus seulement le rôle d'un juge mais participe activement à l'élaboration du texte.

Un autre parallèle avec l'instance narrative d'*Enfance* se trouve dans *L'Usage de la parole* (1980). Ici, Sarraute semble préparer le chemin vers l'autobiographie, du point de vue du contenu aussi bien que de l'instance narrative. Si pourtant il est vrai qu'il n'y a pas de narrateur autodiégétique dans *L'Usage de la parole*, les narrateurs de ces petits textes sont, plus que dans tout autre texte, susceptibles d'occuper la position de l'écrivain. Par exemple, ils se montrent, comme ce sera le cas dans *Enfance*, sensibles aux objections éventuelles du lecteur, et les « vous » fréquents adressés à un narrataire impliquent une haute présence du narrateur dans son texte.

Ainsi, la situation narrative d'*Enfance* est préparée à plusieurs niveaux par des textes antérieurs et, en tenant compte de ce fait, on est peut-être un peu moins surpris par cette « autobiographie » de Nathalie Sarraute.

## 2.2. Le dialogue initial : mise en scène des deux voix

Il est significatif que le texte s'ouvre sur un dialogue des deux voix, dialogue sur cette entreprise de rétrospection qu'est le texte même que nous, lecteurs, avons sous les yeux. En thématissant ainsi les difficultés et les éventuelles objections que peut rencontrer un tel projet, Nathalie Sarraute instaure dès le début un certain mode de lecture.

Tout d'abord une rétrospection sur sa propre enfance exige une justification, car l'expression « évoquer tes souvenirs d'enfance », mise entre guillemets dans l'interrogation initiale de la voix critique, évoque trop le cliché et éveille le soupçon de traditionalisme, de retraite et d'abandon à une « régression à un stade infantile »<sup>21</sup>, naturelle pour un certain âge. Ces doutes ne concernent pas seulement le récit d'enfance mais le genre autobiographique entier : puisque dans l'autobiographie on parle de sa vie, de ce qui est déjà passé, il faut craindre, selon la voix critique, que « ça ne tremble pas ... pas assez ... que ce soit fixé une fois pour toutes, du tout cuit », donné d'avance ... » (990). La réponse de la voix narrative à ces scrupules explicite le projet du texte :

21 Nathalie Sarraute elle-même a utilisé cette expression ironiquement dans *Portrait d'un inconnu* : « La régression à un stade infantile, je crois que c'est ainsi que les psychiatres doivent appeler cela [...]. » (44)

Rassure-toi pour ce qui est d'être donné ... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement ... hors des mots ... comme toujours ... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant ... je voudrais, avant qu'ils disparaissent ... laisse-moi ... (990/91)

L'expérience rapportée sera de l'ordre de la sensation et non pas de l'événement. « Comme toujours » relie la présente œuvre à l'écriture antérieure de Sarraute qui s'est toujours aventurée dans des domaines inconnus, incertains et fugitifs. Le reproche de la voix critique, qui vient d'opposer cette écriture au cliché rebattu des « souvenirs d'enfance », est ainsi infirmé.

L'affirmation de la continuité avec l'œuvre précédente se laisse lire comme un « pacte autobiographique »<sup>22</sup>, pacte qui est déjà suggéré par la page de titre qui contient le nom de l'auteur, le titre *Enfance* et, dans l'édition de la collection Folio, une photographie de Nathalie Sarraute enfant. En outre, *Enfance* ne porte aucune indication de genre, contrairement aux autres textes<sup>23</sup>. Le prénom Natacha, qui apparaît à la page 1009, stabilise ce pacte, et le nom entier de Nathalie Tcherniak, véritable nom de jeune fille de Nathalie Sarraute, enfin, vient dissiper, à la page 1079, les derniers doutes. Comme on l'a déjà mentionné, la question du rapport entre l'autobiographie et les faits réels de la vie de Nathalie Sarraute ne sera pas abordée ici ; tout de même il est intéressant, d'un point de vue formel, de constater que dans cet incipit le lecteur est déjà averti du caractère autobiographique du récit.

Toute la discussion dans ce prologue a pour cause et point de départ la formule figée « évoquer tes souvenirs d'enfance ». Sa triple répétition dans les toutes premières phrases, à chaque fois entre guillemets, déstabilise d'emblée le rapport du lecteur à un langage qui lui est familier et le rend attentif non seulement aux poncifs du langage courant, mais aussi à la sensibilité linguistique du « je narrant ». A celle-ci correspondra, on verra à quel point, la sensibilité de l'enfant.

Dans cette entrée en matière, on peut encore relever un détail qui est, dans une mesure qu'il est difficile à déterminer, significatif : l'instance narrative est dédoublée en une partie masculine et une partie féminine. La seule marque de genre repérable dans la totalité du texte est dans cette réplique qu'adresse la voix narrative au reproche que lui fait la voix critique de rompre avec ses convictions littéraires : « Oui, ça te rend *grandiloquent*. Je dirai

22 LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Selon Lejeune, il y a pacte autobiographique si l'identité entre auteur, narrateur et personnage est affirmée.

23 C'est-à-dire que les éditions de la collection Folio ne comportent pas ces indications tandis que sur les pages des éditions premières (Gallimard) est imprimé leur genre (« roman » ou « pièce »).

même *outrécuidant*. » (990 ; c'est nous qui soulignons). Est-ce que Sarraute a l'intention de distribuer des rôles aux deux sexes, qui seraient alors logique et critique masculines contre intuition et poésie féminines ? En fait, cela nous semble trop refléter le stéréotype et si l'on tient compte du fait que, d'une part c'est justement un des aspects fondamentaux de l'écriture sarrautienne que de démasquer les clichés et que, d'autre part, une telle interprétation contredirait complètement son attitude face à la question de l'écriture féminine et masculine, cette explication paraît d'autant moins vraisemblable. Cependant, même si (ou justement parce que) c'est ici la seule occurrence de la marque des genres, il est inévitable qu'elle invite à des interprétations et à des spéculations. Certains critiques les ont poussées assez loin en liant cette différenciation des genres à une quasi-psychanalyse de l'auteur, fondée sur les données fournies par *Enfance*. Deux critiques par exemple l'interprètent comme un refus de Sarraute de son propre sexe. Leah Hewitt soutient cette interprétation en attribuant les tropismes à la nature féminine pour reprocher ensuite à Sarraute leur négativité.<sup>24</sup> De même, bien que de manière plus prudente, Jean Pierrot voit confirmé le refus de Sarraute de son propre corps par l'inconsistance psychologique des personnages de son œuvre.<sup>25</sup> On se rangerait plutôt aux avis de Raylene O'Callaghan<sup>26</sup> et d'Yvette Went-Daoust<sup>27</sup> qui sont sceptiques à l'égard de telles explications psychanalytiques qui, en dernier lieu, réduisent toute l'écriture de Nathalie Sarraute à une suite ou une fuite d'une enfance marquée par le manque de parents unis et d'amour maternel. Ainsi, suivant la conviction de Sarraute d'un fonds humain commun, d'une conscience ou intelligence neutre, on pourrait interpréter ce fait tout simplement comme la volonté de ne pas attribuer de genre déterminé au sujet de cette rétrospection. En effet, de telles précautions sont d'autant plus nécessaires qu'on a souvent accusé les femmes écrivains de ne savoir puiser que de leur fonds intime et de céder ainsi facilement au genre autobiographique. De même faudrait-il éviter de confondre la fonction psychologique avec la fonction purement esthétique d'une interprétation freudienne qui pourrait également s'imposer et selon

24 HEWITT, Leah D., *Autobiographical Tightropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, pp. 53–91.

25 PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990, pp. 161–164.

26 CALLAGHAN, Raylene L., « Reading Nathalie Sarraute's *Enfance* : Reflections on critical validity », *Romantic Review*, LXXX ('89), pp. 445–461. C'est le programme même de cet article de critiquer une conférence de Yolanda PATTERSON qui a lu *Enfance* comme le drame d'un enfant abandonné par sa mère, drame d'où cette enfant, plus tard, serait sortie par le recours à l'écriture de textes formalistes et impersonnels (!).

27 WENT-DAOUST, Yvette, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou le pouvoir de la parole », *Les Lettres romanes*, XLI ('87), pp. 337–350.

laquelle on pourrait voir dans la voix critique une sorte de « sur-moi », représentant l'instance paternelle qui contrôlerait la narration de la voix féminine.

Coexistence des deux sexes (quelle qu'en soit l'interprétation), réflexion critique sur le genre de l'autobiographie, justification de son entreprise, affirmation de continuité de son œuvre, pacte autobiographique et preuve de sensibilité à l'égard du langage, tels sont donc les préalables que ce dialogue initial a permis à l'auteur d'exposer. Au lieu de s'effacer au seuil de la diégèse, comme on pourrait s'y attendre, la voix critique gardera son importance à travers le récit entier pour maintenir et poursuivre cette voie de la mise en question du genre autobiographique – et ce faisant, elle contribue à en élaborer une forme nouvelle.

### 2.3. Les fonctions de la voix critique

Comment le rôle de la voix critique se détermine-t-il au cours du récit ? Le dialogue initial a montré qu'il appartient à la voix qui dit le plus souvent « je » de raconter, tandis que la voix qui dit plus souvent « tu » assume une fonction avant tout métanarrative. Celle-ci se concrète dans des formes diverses qu'il vaut la peine de classer selon leurs fonctions détaillées pour mesurer la part qu'a la voix critique dans le cours et dans le maintien du récit :

#### *Interrogations*

Le point d'interrogation est très fréquent derrière les interventions de la voix critique. Elle interroge la voix narrative sur manière, cause ou effet de tel ou tel événement raconté, lui demande des informations supplémentaires ou des précisions. Ainsi, par des questions telles que par exemple « Mais où était-ce ? A quel propos ? » (1089) ou « Que recevait le gagnant ? » (1067), elle met à jour les blancs de la mémoire ou bien provoque une suite du récit.

#### *Doutes*

Les doutes exprimés par la voix critique se présentent souvent aussi sous forme de questions. Les fréquents « vraiment ? » et « es-tu sûre ? »<sup>28</sup> témoignent d'un souci d'exactitude qui va jusqu'à une question comme « Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz* ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ? » (1014). Soit que la voix narrative soit ainsi obligée de

28 Voir aussi pp. 1008, 1018, 1020, 1064, 1109, 1141.

réviser son récit, soit qu'elle dissipe les doutes, de telles interventions permettent de faire ressortir et de distribuer l'importance attachée à tel ou tel élément et thématisent en même temps la capacité de la mémoire.

### ***Suggestions***

Les suggestions sont, comme les interrogations, productrices du récit de la voix narrative. Très souvent, la voix critique n'a fait que commencer son propos qu'aussitôt elle est interrompue par son double, qui reprend à son compte et développe l'idée ou l'événement suggérés. Ainsi, au début de la scène LXI, la voix narrative cherche la cause de son invitation au goûter chez Mme Bernard, sa maîtresse. La voix critique suggère : « C'était peut-être à cause de l'incident ... tu te rappelles ... les poux ... ». « Les poux » est comme un mot clé qui ouvre une nouvelle dimension, un nouvel épisode du passé que la voix narrative se met immédiatement à exploiter et dans lequel – le temps du présent le signale – elle se replonge instantanément et entièrement : « Ah oui, les poux ... la classe est encore vide, je suis seule à mon rang et derrière moi sont assises les deux plus mauvaises élèves de la classe [...]. » (1121)<sup>29</sup> Ces exemples montrent bien qu'il s'agit d'un dialogue entre deux parties du *même* moi, partageant les mêmes expériences.

### ***Informations supplémentaires/précisions***

La voix narrative ne coupe pas toujours ainsi la parole à la voix critique. Cette dernière ajoute souvent elle-même des informations supplémentaires au récit de la première, comble des trous de sa mémoire, donne des précisions. Les informations d'ordre rationnel et logique sont fréquentes ; elles concernent par exemple la situation temporelle ou spatiale d'un événement.<sup>30</sup> Aussi est-ce toujours la voix critique qui fait des références à la vie ultérieure de la narratrice ou d'un autre personnage du récit.<sup>31</sup> Parfois ces compléments ou suppléments peuvent aller jusqu'à assumer, pour quelques brefs moments, la fonction narrative.<sup>32</sup> C'est dans ces instants que la voix critique s'approche le plus du « je narré », qu'elle s'identifie presque avec lui, tout

29 D'autres exemples pp. 1010, 1031, 1040, 1137.

30 Voir pp. 1083, 1123, 1128.

31 Voir pp. 1030, 1035, 1085, 1086, 1097, 1101, 1114, 1137.

32 Voir pp. 1079, 1095, 1125.



en maintenant la deuxième personne pour le désigner.<sup>33</sup> La précision d'une information peut également consister en une aide dans la recherche du mot juste, par exemple lorsque la voix narrative cherche à caractériser la mère :

- Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect ... Elle était comme au-dehors ... Hors de tout cela.
- Oui. Ou au-delà ...
- C'est ça : au-delà. Loin de toute comparaison possible. (1040)<sup>34</sup>

Pourtant, ces apports de la voix critique ne représentent pas toujours une aide, mais parfois au contraire une déformation de la sensation, comme dans ce début de scène où la voix narrative revoit et revit l'expression que prend le visage du père lorsque quelqu'un évoque la mère :

- ... quelque chose que je ne veux pas voir ...
- De la rancune, de la réprobation ... osons le dire ... du mépris.
- Mais je n'appelle pas cela ainsi. Je ne donne à cela aucun nom, je sens confusément que c'est là, en lui, enfoui, comprimé ... (1059)

Ici, la voix du bon sens rejoint le discours des clichés, discours qui dispose pour chaque sensation d'une catégorie préfabriquée.

Mais il arrive aussi, et le cas n'est pas rare, que la voix critique précise, éclaire et renforce les propos de la voix narrative par des comparaisons. Ainsi, elle propose le comportement du coucou comme illustration de la signification du verbe russe « *podbrossili* », que la voix narrative s'efforce de saisir (1089) ; ou bien elle compare la situation de rencontre entre la mère et Natacha, lorsque la mère cherche des sujets de conversation pouvant intéresser sa fille, à la situation d'un achat de jouets appropriés à l'âge de l'enfant (1131).<sup>35</sup> La voix critique peut donc prendre par moments, malgré ses qualités primaires de logique et de raison, une fonction poétique.

33 Dans le récit entier il n'y a qu'un seul et bref passage (1056) où la voix critique paraît s'identifier entièrement avec l'enfant, dire *je* au nom de l'enfant. En fait, elle énonce ici une sous-conversation qu'elle prête à son double.

34 D'autres exemples pp. 1009, 1051, 1080, 1104.

35 D'autres exemples pp. 1061, 1088, 1128.

***Réflexions/explications rationnelles***

Si la voix narrative s'efforce d'exprimer les sensations subjectives conservées dès l'enfance, la voix critique essaie d'en comprendre les causes, d'en donner des explications rationnelles. C'est par exemple le cas de cette intervention de la voix critique au sujet de la relation entre Véra et sa mère :

Il ne semble pas qu'il y ait eu entre elles durant tout ce séjour [de la mère de Véra] le moindre dissentiment, jamais un mot désagréable ... Quand on y pense, il est étonnant que Véra ait si bien pris ses rapports très affectueux avec sa mère ... et aussi un certain éloignement de sa mère, une distance plutôt, à l'égard de Lili ... Mais Véra savait que les très petits enfants ne l'intéressaient pas beaucoup et elle devait se rendre compte que le caractère nerveux de Lili, ses caprices continuels et ses cris écartaient d'elle, même son père ... Il ne s'en est rapproché davantage que plus tard ... (1118)

Ces tentatives pour atteindre par des réflexions logiques une plus grande objectivité de la vision du passé mènent souvent à toutes sortes d'hypothèses et de spéculations. Ainsi on relève de nombreux « elle/il devait/a dû »<sup>36</sup>, « admettons » (1061), « il est probable » (1042), « peut-être » (1069) etc. qui démontrent qu'une reconstruction du passé est possible, mais que cependant celle-ci n'atteint jamais l'authenticité du sentiment conservé, la seule et véritable certitude, aussi subjective qu'elle soit, dont dispose la narratrice lorsqu'elle évoque son enfance.

Cependant, il faut trouver un langage pour ces sensations. Les réflexions de la voix critique sur le langage utilisé par la voix narrative nous rappellent qu'il n'en existe aucun qui soit apte à recopier directement ces sensations et nous rendent attentifs à la part d'imagination et de création dans les évocations de la voix narrative, bref, elles thématisent l'écriture des tropismes :

- Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête ...
- Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte ... C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement ... Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations. (995)<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Voir pp. 1022, 1036, 1042, 1118.

<sup>37</sup> D'autres exemples pp. 997, 1001, 1036, 1044.

Parfois le travail de la mémoire même devient objet de réflexion pour la voix critique, par exemple lorsque la voix narrative se rappelle le nom du docteur Kervilly consulté pendant la petite enfance : « C'est curieux que son nom te revienne aussitôt, quand tant d'autres, tu as beau les chercher ... » (994)<sup>38</sup>

### *Incitations/provocations*

La voix critique ne se contente pas toujours d'apporter des informations et des réflexions au récit de sa contrepartie, mais elle l'incite parfois à les proférer elle-même, surtout lorsqu'elle soupçonne un refoulement de l'événement ou du sentiment concerné. Ces incitations illustrent le fait que la voix critique est plus détachée, moins émotionnelle et par conséquent ose s'avancer dans des régions plus sensibles, creuser plus profondément les sentiments que la voix narrative essaie de refouler pour ne pas être contrainte de les revivre douloureusement. L'exemple le plus net de cette fonction est la scène XVII : la voix critique, pas à pas, tire à la lumière du jour la sensation véritablement éprouvée lors de ces paroles de la mère : « Laisse donc ... femme et mari sont un même parti. » (1029) Poussée et repoussée par son double, la voix narrative arrive enfin à un aveu : s'être sentie « un corps étranger », aveu que la voix critique approuve enfin : « Tu ne pouvais pas mieux dire. » Mais aussitôt elle se met à développer cette métaphore à tel point que la voix narrative est de nouveau amenée à s'y opposer : « Non, tu vas trop loin ... » ; pourtant, la dernière réplique de la voix critique reste sans réponse : « Si. Je reste tout près, tu le sais bien. » (1030)

Un exemple de provocation involontaire enfin est l'entrée en matière analysée dans le chapitre précédent. Par ses objections, la voix critique atteint justement le contraire de ce qui était son but, à savoir d'empêcher la voix narrative de se lancer dans les « souvenirs d'enfance ». Ainsi, la fonction des corrections et objections analysée par la suite peut se confondre avec celle de l'incitation et de la provocation et produire également un effet de créativité sur la voix narrative.

***Objections/corrections***

Les interventions introduites par « pourtant » sont nombreuses<sup>39</sup> et cette forme d'objection relativement atténuée peut s'accroître, en passant par des propos plus fermes tels que « Mais là, je crois que tu te trompais [...] » (1102) jusqu'à des corrections catégoriques comme par exemple « Non, là il faut que je t'arrête, tu te laisses entraîner [...] » (1092). Ce souci d'exactitude concerne parfois aussi un seul mot lorsque par exemple la voix critique corrige le « Monsieur » de la voix narrative en « oncle », « puisque c'est ainsi qu'en Russie les enfants appellent les hommes adultes » (1035).<sup>40</sup> Comme les réflexions, les objections peuvent porter sur le langage utilisé par la voix narrative. Celle-ci, par moments, cède à la tentation de la poésie gratuite, ce qui nous est signalé dès la troisième scène :

- [...] je me laisse imprégner par cette lumière dorée, ces roucoulements, ces pépiements, ces tintements des clochettes sur la tête des ânon, des chèvres, ces sonneries des cerceaux munis d'un manche que poussent devant eux les petits qui ne savent pas se servir d'un bâton ...
- Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué ... c'est si tentant ... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord ... (997)

Et ce « joli petit raccord, tout à fait en accord » en contient un autre ...

Les objections et les corrections représentent une façon plus active (que par exemple celle des interrogations et doutes) de veiller sur l'exactitude de l'information. C'est un rôle plus actif encore que prend la voix critique lorsqu'elle s'immisce dans le récit de la voix narrative parce qu'elle prévoit un égarement de celle-ci et l'en prévient : « Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase ... » (1080)

Toutes ces fonctions de la voix critique sont évidemment liées entre elles et l'analyse, comme toujours, a séparé ce qui ne fait qu'un. La plupart des interventions de la voix critique se situent à quelque entrecroisement des fonctions énumérées : le doute se confond souvent avec l'interrogation et/ou l'objection ; la réflexion contient des informations supplémentaires ; les précisions sont aussi proches des corrections que des informations supplémentaires et ainsi de suite.

<sup>39</sup> Voir pp. 1071, 1082, 1095, 1129.

<sup>40</sup> D'autres exemples pp. 1005, 1103.

## 2.4. Le rapport des deux parties de l'instance narrative

L'analyse précédente a montré que la voix critique n'assume que rarement la fonction narrative dans le récit. Le plus souvent, ses interventions ont une fonction d'attestation, une fonction idéologique ou une fonction métanarrative. Cependant, cela ne doit pas nous pousser à attribuer la seule fonction narrative à l'autre voix. Celle-ci s'identifie plutôt avec l'instance narrative classique qui, par des interventions dans son propre récit, peut également assumer d'autres fonctions. C'est le cas par exemple lorsqu'elle se réfère à un passage de son propre récit, à l'aide duquel elle a essayé de combler un trou de la mémoire :

... et quoi encore de tout aussi vraisemblable ? ... mais cette reconstitution de ce que j'ai dû éprouver est pareille à une maquette en carton reproduisant en un modèle réduit ce qu'avaient pu être les bâtiments, les maisons, les temples, les rues, les places et les jardins d'une ville engloutie ... (1084/85)

Elle partage en outre avec la voix critique de douter de l'exactitude de son récit, de s'interroger et d'apporter des réflexions au sujet du passé raconté, aussi bien qu'à l'égard des mécanismes de la mémoire. Ainsi, son récit est parsemé d'expressions à fonction d'attestation comme « je ne sais (pas, si, pourquoi, quand, comment etc.) », « il (ne) m'est resté », « je (ne) me souviens (pas) », « il est curieux ... », « il/elle a dû » e.a. C'est également une fonction d'attestation qu'assument ces nombreuses interventions qui témoignent de la permanence d'une sensation ou de son intensité jusqu'au moment de l'énonciation, comme dans la suite textuelle de l'exemple cité ci-dessus : après l'objection de la voix critique, « Pas entièrement », la voix narrative retrouve quand-même encore une sensation authentique du passé : « Quelque chose s'élève encore, *toujours aussi réel*, une masse immense ... » (1085 ; c'est nous qui soulignons) La vivacité de tels sentiments conservés est une preuve du rapport affectif qu'entretient la voix narrative avec le passé raconté, rapport qui s'exprime aussi dans l'utilisation du temps du présent pour l'évocation du passé : l'émotion du « je narrant » se confond avec celle du « je narré », d'où, parfois, on ne peut plus décider s'il s'agit d'une intervention de la part de la voix narrative ou d'un récit sur l'enfant. C'est le cas de certains de ces « je ne sais pas » :

J'aime le [le père] voir ainsi ... le col de loutre de sa pelisse noire négligemment ouvert, découvrant son haut faux col blanc, son bonnet de fourrure légèrement rejeté en arrière ... il sourit, *je ne sais pas pourquoi* ... (1016/17 ; c'est nous qui soulignons)

On rejoint ici un problème de perspective qui sera traité dans le chapitre suivant, de même que l'emploi des temps verbaux<sup>41</sup>, dont il faut retenir pour l'instant seulement la différence principale entre les deux voix : le présent du récit de la voix narrative abolit la distance par rapport au passé, tandis que l'imparfait et le passé composé ainsi que le présent de l'énonciation utilisés par la voix critique établissent une distance.

La voix narrative s'abstient surtout d'utiliser le présent gnomique et de prononcer des maximes générales. Voilà comment, par un changement brusque de temps, elle évite de généraliser ses propres expériences :

Mes larmes, celles d'autrefois, taries depuis près de deux ans ... mais comme à cet âge-là les années *étaient* longues ... ces larmes reviennent plus âcres encore, plus rongeantes. (1111 ; c'est nous qui soulignons)

De même, elle ne juge que très rarement des faits de son propre récit ; ainsi, à la différence de la voix critique, la voix narrative n'assume presque jamais la fonction idéologique dans ses interventions.

Ce rapport entre les deux parties de l'instance narrative fait non seulement penser au « moi » et au « sur-moi » freudiens, interprétation évoquée plus haut, mais aussi à la théorie bakhtinienne du principe dialogique : selon Bakhtine, tout locuteur intègre par avance la réaction de l'auditeur dans son discours. Ceci est également valable pour un discours intérieur, qui semble donc s'adresser uniquement au locuteur même :

Et, pour s'en convaincre, il suffit de considérer que, lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur – qui peut parfois, quand on est seul, être prononcé à haute voix – prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, fait d'affirmations suivies d'objections ; bref, notre discours s'analyse en répliques nettement séparées et plus ou moins développées ; il est prononcé sous la forme d'un dialogue. [...] Et, à chaque fois, indépendamment de notre volonté et de notre conscience, l'une de ces voix se confond avec ce qui exprime le point de vue de la classe à laquelle nous appartenons, ses opinions, ses évaluations. Elle devient toujours la voix de qui serait le représentant le plus typique, le plus idéal de sa classe.<sup>42</sup>

41 Voir les chapitres 3.3. Revoir et réentendre : écriture de l'extériorité et 3.5. Les scènes particulières, bâties sur l'approche de l'instant tropismique.

42 « Ecrits du Cercle de Bakhtine », in : TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 294/95.

Cet extrait décrit exactement la situation narrative d'*Enfance* et explique dans une large mesure la distribution des fonctions de la voix narrative et de la voix critique.

La voix narrative, on l'a vu, s'apparente à l'instance narrative classique dans le récit autodiégétique et obéit donc à la structure du « double registre »<sup>43</sup>. Or, la voix critique « double » en quelque sorte encore une fois cette structure, de manière qu'on n'a pas seulement un récit sur le « je narré » qui contient l'analyse et la réflexion du « je narrant », mais en plus une analyse critique de ce récit même. Ainsi, à propos d'*Enfance*, on pourrait parler même de « triple registre ». Cette stratégie narrative permet le mouvement perpétuel entre l'identification et la distance, entre les deux parties du sujet remémorant et le sujet remémoré qui, tous les trois, ne sont jamais identiques. De cette sorte, le rapport au passé est déstabilisé, toute détermination, toute fixation peuvent être mises en question et il faut finalement reconnaître qu'il n'y a pas de passé en soi. En confrontant le lecteur avec les capacités, les modalités et les limites de la mémoire, Nathalie Sarraute met profondément en cause le genre de l'autobiographie.

## 2.5. Un problème de typologie

Pour résumer la fonction de la voix critique qui interroge, doute, suggère, ajoute, réfléchit, incite, objecte et corrige, donnons la parole à Nathalie Sarraute, qui a expliqué dans une interview : « C'est mon côté raisonnable, un côté qui relit et demande : Pourquoi tu dis cela ? »<sup>44</sup> Il y a un détail intéressant dans cette déclaration : l'utilisation, pour un même phénomène de langue, de deux termes dont l'un se rapporte au langage écrit, l'autre à l'oral. Cette ambiguïté ou plutôt cette coïncidence entre langage écrit et oral pose un problème de typologie. L'instance narrative autodiégétique et dédoublée en deux parties qui dialoguent sur leur passé commun, pourrait amener à considérer ce texte entier comme un monologue intérieur de la narratrice, puisqu'un tel dialogue est supposé se dérouler intérieurement.

On peut essayer de situer *Enfance* en se référant à la typologie établie par Dorrit Cohn qui propose, dans son ouvrage sur les *Modes de représentation de la vie psychique dans*

43 ROUSSET, Jean, « Marivaux ou La structure du double registre », in : *Forme et signification*, Paris, Corti, 1989 (1962), pp. 45–64.

44 Cit. dans RAFFY, Sabine, *Sarraute Romancière. Espaces intimes*, New York, Lang, 1988 p. 231.

le roman<sup>45</sup>, quatre types du récit rétrospectif. Ils sont constitués à partir de deux critères qui sont d'une part la présentation du texte comme récit ou comme monologue et d'autre part l'ordre de présentation (chronologique ou non) des événements. Cohn définit le monologue, suivant le commentaire de James Joyce sur le monologue intérieur d'Edouard Dujardin, comme un « déroulement ininterrompu de [cette] pensée [...] se substituant complètement à la forme usuelle du récit »<sup>46</sup> et, selon Dujardin lui-même, comme un « discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime »<sup>47</sup>. Ainsi, Dorrit Cohn obtient les quatre types suivants : le récit autobiographique, le monologue autobiographique (qui, tous deux, suivent l'ordre chronologique), le récit remémoratif et le monologue remémoratif.

Quant au critère de la chronologie, pour ce qui est d'*Enfance*, on a vu dans le chapitre sur la structure que le texte n'obéit ni tout à fait à la chronologie ni tout à fait au libre jeu des associations. Les cas ne sont donc pas toujours si nettement tranchés que le voudrait la typologie – ce que Dorrit Cohn est également obligée de constater : elle cite, entre autres, comme textes au statut problématique, les *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski et *La Chute* de Camus. Quant au premier, il y a, toujours selon Cohn, ambiguïté entre discours écrit et discours oral, entre l'adresse à soi-même et l'adresse à un auditoire. Dans *La Chute*, Cohn voit la seconde de ces indécisions dans le fait que le narrateur raconte son passé à un interlocuteur dont la présence n'est désignée que par implication et qui à la fin se révèle être le double du locuteur, pourvu d'un passé identique. Ces deux œuvres sont intéressantes dans la mesure où elles prêtent, par le fait qu'elles s'adressent de manière plus ou moins évidente à un double du narrateur, à comparaison avec *Enfance*. À la différence des deux textes, *Enfance* ne présente point d'ambiguïté sur ce point, le discours de la voix narrative étant clairement adressé à son double. La distinction entre langage écrit et oral est déjà plus difficile ; cependant, malgré les traits d'oralité dans *Enfance*, comme par exemple le style elliptique et la syntaxe affective, le texte très travaillé et un langage parfois poétique font pencher la balance vers l'écrit. Cela se confirme par la manière dont le texte se présente au lecteur : au lieu d'un « déroulement ininterrompu », il y a division en petits chapitres qui représentent un choix parmi les souvenirs. Il s'agit donc bien d'un récit et non pas d'un monologue, et si la question de l'oralité et de

45 COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

46 *Ibid.*, p. 198.



l'écrit a fait hésiter un moment sur cette certitude, cela est dû à la conception sarrautienne du langage, qui fait une distinction plutôt mallarméenne entre langage essentiel et langage brut qu'entre langage oral et langage écrit. Ainsi, suivant les critères de la typologie de Dorrit Cohn, on peut définir *Enfance* comme un discours que la narratrice adresse à son double, donc à elle-même (à l'instar du monologue), qui présente des traits de l'oral et de l'écrit à la fois et qui témoigne d'une sélection et d'une organisation délibérées du surgissement associatif des souvenirs.

La typologie, une fois de plus, a moins permis de classer sans ambiguïté qu'elle n'a aidé à voir les nuances et les différences avec d'autres textes.



### 3. Recherche d'une identification : modes d'approche des sensations tropismiques

#### 3.1. Situations et techniques narratives au service de la recherche tropismique

Les réflexions précédentes sur le monologue nous ramènent à la caractérisation des tropismes par Nathalie Sarraute, selon laquelle ils constituent « ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur » (*Conversation et sous-conversation*, 1954). Puisque le monologue intérieur ne saurait traduire ce qui échappe au langage, il faut inventer une technique nouvelle qui permette d'explorer les couches subconscientes où se jouent les drames tropismiques.

Tout d'abord, se pose la question de savoir quelle est la situation narrative qui rende possible la représentation d'une intériorité encore plus profonde que celle qu'exprime le monologue intérieur. Nathalie Sarraute a tenté plusieurs voies. Dans ses premiers textes, *Tropismes*, elle a essayé de saisir les mouvements fugitifs des tropismes à travers un narrateur extra- et hétérodiégétique. Il se glisse dans l'intériorité des personnages pour énoncer, le plus souvent au style indirect libre et aux temps du passé, leurs sensations subconscientes. Cette technique de la *sous-conversation* sera développée tout au cours de l'œuvre à venir.

Ayant été insatisfaite de la double distance du narrateur hétérodiégétique et des temps du passé, Sarraute va mettre en scène dans les romans *Portrait d'un inconnu* et *Marteau* des narrateurs homodiégétiques, chercheurs et chasseurs de tropismes, et le présent va s'imposer de plus en plus. Un besoin de vraisemblance, qui s'explique probablement par l'indifférence du public et de la critique à l'égard de *Tropismes*, fait de ces deux « je-narrateurs » des hypersensibles, voire des maniaques. Les sous-conversations des personnages apparaissent dès lors comme des projections, comme des fantasmes de ces narrateurs. En fait, cela va à l'encontre des intentions de Sarraute, qui veut au contraire affirmer la réalité et l'universalité de ces mouvements instantanés et fugitifs.

Dans les romans suivants, elle en revient donc au narrateur hétérodiégétique, mais celui-ci tend de plus en plus à s'effacer et à céder le terrain aux voix des personnages. L'instance narrative garde la fonction de diriger et de structurer l'orchestration de ces voix qui se font entendre dans les registres de la parole les plus divers. Le registre qui exprime la sous-

conversation reste cependant le plus souvent le style indirect libre, ce qui permet au narrateur, malgré les apparences, de mêler sa voix à celle du personnage. Mais la part active que prend le narrateur à l'énonciation des tropismes apparaît de façon plus subtile que dans les romans à narrateurs homodiégétiques, et les tropismes paraissent surgir directement des personnages. Cette impression est renforcée par l'utilisation, de plus en plus exclusive, du présent. Présent de l'énonciation et présent de l'énoncé se confondent pour rendre compte de la réelle présence des préconsciences qui s'ouvrent. Les personnages sont susceptibles à leur tour, comme les narrateurs du *Portrait* et de *Martereau*, de se projeter dans les autres personnages et d'en énoncer (également au style indirect libre) les mouvements subconscients qu'ils croient percevoir en eux. Ces « jeux de l'optique »<sup>48</sup> augmentent les difficultés qu'a le lecteur à démêler ce tissu de voix, difficultés que posent également le caractère indéterminé des personnages, souvent plus que des « ils » ou « elles » anonymes, et les fluctuations entre les voix qui se produisent de plus en plus rapidement et insensiblement.

Nathalie Sarraute a pratiqué, poursuivi et exploité cette technique de l'envahissement du récit par les registres discursifs et de la multiplicité sinon de la confusion des points de vue avec de plus en plus de conséquence et de rigueur, de *Portrait d'un inconnu* à « *disent les imbéciles* ». L'écriture sarrautienne du tropisme rend ainsi compte d'un fonds anonyme, universel, indéterminé et indéterminable de l'homme d'où surgissent ces voix, fonds qui se situe en deçà de notions telles que « caractère » ou « personnalité ».

Il fallait brièvement esquisser l'écriture des tropismes dans les romans de Sarraute pour pouvoir en mesurer les conditions différentes qu'impose le cadre autobiographique d'*Enfance*.<sup>49</sup> Ce sont les deux caractéristiques inhérentes à la situation narrative autodiégétique – raconter soi-même et se raconter en rétrospection – qui déterminent les modes d'approche des tropismes dans ce livre. Il a été montré qu'on a affaire, dans *Enfance*, à un

48 NEWMAN, Anthony S., *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, p. 156ss.

49 Evidemment, on n'a pu tracer ici qu'une esquisse fort simplificatrice de la technique romanesque de Sarraute. Pour des connaissances plus approfondies, on se rapportera à des études plus précises et étendues comme par exemple à celles de WEISSMAN, Frida S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, de VOGL-PLESSING, Friederike, « Erzähltechnik in den Romanen Nathalie Sarrautes unter besonderer Berücksichtigung der Erzählsituation », *Germanisch-romanische Monatsschrift*, n.s. XXVII, 1 ('77), pp. 221–237, et surtout à celle de NEWMAN, Anthony S., *op. cit.* Weissman et Newman ont analysé les fonctions des registres discursifs différents en les mettant en relation avec des facteurs multiples.

« triple registre »<sup>50</sup>. Or, le récit adopte alternativement les points de vue des trois *je* en jeu : voix critique, voix narrative (les deux formant le « je narrant ») et « je narré ». Ainsi, on pourrait parler d'une sorte de multiplicité des points de vue sur une ligne verticale ou temporelle, alors que la multiplicité des points de vue sur l'axe horizontal des personnages de la diégèse est absente. Les personnages entourant l'enfant ne sont vus que du dehors, à travers le regard d'un des trois « je ». Dès lors, ils prennent une certaine consistance et épaisseur qui les rapproche des personnages de roman traditionnels. Dans les romans précédents, cette consistance a été justement exclue par la représentation de l'intériorité vibrante, flageolante de tous les personnages. C'est là le risque d'une lecture traditionnelle d'*Enfance* que de se laisser guider par ces caractères apparents, lecture qui oublie que, « éphémère ou permanent, anonyme ou nommé, décrit ou non, est « personnage » chez Nathalie Sarraute, celui qui est lieu d'un tropisme opposé en ceci aux autres qui n'existent qu'à travers sa conscience, comme faisant partie de la situation qui provoque cette réaction. »<sup>51</sup> Dans ce sens, Natacha est le seul véritable personnage du récit. Si les personnages qui l'entourent sont lieu de tropismes, il s'agit de tropismes perçus par elle, décrits de son point de vue, et qui sont en relation avec ses propres sensations. Le courant tropismique peut passer seulement si le personnage lui est suffisamment proche, comme c'est le cas du père, par exemple lors d'une promenade (scène XI) où Natacha le taquine avec un de ces « grands mots » (1056) qu'il déteste tellement : « Je savais que ces mots « tu m'aimes », « je t'aime » étaient de ceux qui le feraient se rétracter, feraient reculer, se terrer encore plus loin au fond de lui ce qui était enfoui ... » (1020) Et un peu plus loin, une sous-conversation de l'enfant s'adresse directement au père, à son for intérieur qu'elle devine :

[...] tu vois, je n'ai pas songé un instant à t'obliger à t'ouvrir complètement, à étaler ce qui t'emplit, ce que tu retiens, ce à quoi tu ne permets de s'échapper que par bribes, par bouffées, tu pourras en laisser sourdre un tout petit peu ... (1021)

50 Voir chapitre 2.4. Le rapport des deux parties de l'instance narrative.  
 51 NEWMAN, Anthony S., *op. cit.*, p. 77.

Même si de tels moments ne sont pas rarissimes dans le récit<sup>52</sup>, il reste pourtant vrai que le plus souvent les personnages secondaires ne sont perçus et décrits qu'en tant que catalyseurs des tropismes de l'enfant.

Dans *Enfance*, on n'a donc pas cette polyphonie des voix des personnages vers laquelle tend l'évolution des romans précédents, mais une sorte de polymodalité du récit. Celui-ci est toujours pris en charge par la même conscience centrale qui s'approche ou s'éloigne plus ou moins de ce qu'elle a de plus profond : les tropismes de son enfance.

### 3.2. Distances variables des scènes

Un des facteurs qui déterminent la distance<sup>53</sup> par rapport au passé vécu a été étudié au deuxième chapitre : les interventions de la voix critique. C'est son discours, on l'a vu, qui établit le plus de distance par rapport aux sensations de l'enfant et c'est donc sa plus ou moins grande présence qui constitue un des paramètres permettant de mesurer les degrés différents de médiatisation des événements racontés. De même, on a vu que la voix narrative peut intervenir dans son récit et interrompre la mimésis des événements du passé ; ces interventions sont donc également signes d'une certaine distance. Les autres facteurs, qui seront examinés de plus près dans les sous-chapitres suivants, sont les temps verbaux, la focalisation du récit et les registres discursifs.

Nathalie Sarraute utilise toute la gamme entre le « showing » et le « telling » et si, le plus souvent, ces différents degrés de mimésis alternent très vite à l'intérieur des chapitres, il y a pourtant des scènes qui privilégient nettement un certain type de récit et qui peuvent ainsi servir d'exemples pour illustrer cette échelle de la distance qui descend vers une identification toujours plus grande avec l'enfant :

52 Entre autres, on peut mentionner l'image de la mère que le père projette en Natacha et qu'elle lui renvoie, fidèle comme un miroir (scène XXXIII, 1059), ou bien le moment où Natacha prévoit les tropismes de Véra que pourrait déclencher la réplique qui se forme en elle mais qu'elle n'ose pas prononcer (scène LII, 1095).

53 Si nous disons « distance » nous entendons ce mot non pas dans son sens genettien, mais nous y incluons aussi d'autres facteurs dont on a vu et verra par la suite qu'ils déterminent également la distance du « je narrant » au « je narré ».

<b>critère de distance par rapport au passé</b>	<b>scène</b>
– présence et importance de la voix critique	XVII
– absence de la voix critique	X <sup>54</sup>
– récit au passé	XXIV
– récit au présent	XIV
– avec interventions de la voix narrative	XXVIII
– sans interventions de la voix narrative	XXXIX
– quasi-exclusivité de discours rapportés	VII
– absence de discours rapportés	XLVIII
– récit focalisé sur la narratrice	
– récit focalisé sur l'enfant	
– représentation de l'extériorité	
– représentation de l'intériorité	
de Natacha	

Les critères de la focalisation et de la représentation de l'extériorité ou de l'intériorité ne permettent pas d'isoler des scènes entières. L'analyse de ces modalités devra porter sur des segments narratifs plus restreints.<sup>55</sup>

Quant au critère des discours rapportés, leur position dans l'échelle de la distance pose un problème : théoriquement, le discours rapporté est plus mimétique que le récit, abolit donc la distance au vécu. Dans les textes de Nathalie Sarraute cependant, les paroles rapportées paraissent souvent instaurer une nouvelle distance par rapport au vécu car elles ne sont que le figement grossier d'une intériorité vibrante et complexe. Ainsi, dans la scène VII qui ne consiste qu'en paroles échangées entre la mère et Natacha, on a le sentiment de rester au dehors, on ne peut que deviner les sensations qui accompagnent le souvenir de ces paroles.

Les scènes énumérées sont les exemples les plus « purs » que l'on puisse trouver des différents degrés de la médiatisation du passé. Même s'il est vrai que la plupart des scènes

54 La scène X est la première parmi 19 scènes (représentant près d'un quart de l'ensemble) dont la voix critique reste entièrement absente. Voici les autres : XIII, XIV, XV, XIX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXXII, XXXV, XXXIX, XLVIII, LVI, LVII, LXIII, LXV, LXVII.

55 Voir les chapitres 3.3. Revoir et réentendre : écriture de l'extériorité et 3.4. Revivre : écriture de l'intériorité.

présentent un mélange des facteurs énumérés, la recherche des exemples a montré que le plus souvent sont combinés entre eux les facteurs de la distance d'une part (en tête de chaque degré de l'échelle) et les facteurs de la proximité d'autre part, c'est-à-dire que s'il y a intervention de la voix critique, il y a très fréquemment en même temps récit de la voix narrative au passé, interventions de la voix narrative dans son récit et focalisation sur la narratrice. Inversement, le récit de la voix narrative sans interventions de la voix critique se fait le plus souvent au présent et avec focalisation sur l'enfant etc.

Comment faut-il interpréter ces distances variables des scènes ? On dirait que l'intensité du souvenir augmente dans la mesure où la distance diminue. En effet, les scènes obéissant à tous les facteurs de l'identification nous laissent presque oublier la présence de la narratrice ; le récit donne l'illusion de provenir directement du vécu, « *comme si*, selon les termes de Philippe Lejeune, l'énonciation devenait contemporaine de l'histoire »<sup>56</sup>. Mais la distance qu'introduisent les interventions de la voix critique, même si elle interrompt cette immédiateté et intensité du souvenir, ne sert parfois qu'à mieux voir encore : dans la scène XVII, c'est par le biais de la voix critique seulement qu'on parvient à sonder les profondeurs de la mémoire. Ainsi, Nathalie Sarraute pratique surtout, par ces distances variables, différents accès possibles au passé et évite, en créant un rythme intéressant entre éloignement et rapprochement, la monotonie qui menace un récit centré sur un seul moi.

On essaiera de montrer par la suite (sans revenir aux fonctions de la voix critique) comment ces différents degrés de la médiatisation sont liés à la manière dont travaille la mémoire et comment ils sont, à l'intérieur d'une scène, au service de la quête du moment tropismique.

### 3.3. Revoir et réentendre : écriture de l'extériorité

Il a été dit que c'est sur l'axe vertical, temporel, que se situent les différents points de vue qu'adopte le récit : points de vue de l'enfant, de l'adulte, de l'adulte critique. Or, le point de vue de l'adulte n'est pleinement réalisé que dans les passages où les deux voix dialoguent sur leur passé en y apportant toutes les informations qu'ils en ont recueillies depuis. Cette fonction, on l'a vu, appartient avant tout à la voix critique. Dans le récit de la voix narrative, en

56 LEJEUNE, Philippe, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », in : *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 18.



revanche, le champ est le plus souvent restreint sur le vécu de l'enfant. Dès lors, a-t-on affaire à un récit entièrement focalisé sur l'enfant ? On peut répondre par l'affirmative si l'on adopte, avec Genette, une définition large de la focalisation interne, définition qu'il relativise pourtant de la façon suivante :

Il faut aussi noter que ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur.<sup>57</sup>

Un peu plus loin, Genette poursuit en expliquant que le monologue intérieur seul réalise pleinement la focalisation interne. On sait quels sont les problèmes de logique qu'affronte l'auteur lorsqu'il veut rapporter dans un monologue intérieur les gestes et actions de son héros. La solution la plus pratiquée est de les transcrire par des infinitifs, ce qui les transforme en projets d'action ou objets de commentaire.

La description souvent très détaillée des gestes et des actions de l'enfant – comme s'il ne s'agissait pas d'elle-même, mais d'un personnage différent observé – occupe justement une place importante dans le récit de la voix narrative. On pourrait donc, à propos de tels passages, parler de focalisation sur la narratrice, mais il faudrait alors admettre qu'il y a paralipse car tout le passé postérieur à l'événement décrit est exclu de son champ de vision. Ou bien, on pourrait désigner cette perspective par focalisation externe sur Natacha, car – et nous inversons le propos de Genette – « une focalisation interne sur un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation externe par rapport à un autre »<sup>58</sup>. Et Genette de donner la préférence au terme de *focalisation externe* lorsque chez le personnage décrit il s'agit du héros du récit.

Le fait est, quel qu'en soit le terme, que les perspectives dans le récit de la voix narrative nous renseignent sur le travail de la mémoire tel qu'il est représenté dans *Enfance*. Alors que l'immédiateté du monologue intérieur exclut l'auto-observation, celle-ci semble aller de soi dans la rétrospection. La mémoire est donc capable, à la différence de la conscience simultanée, d'enregistrer les gestes, les mouvements, toute l'extériorité du corps où elle se si-

57 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 209.

58 *Ibid.*, p. 208 : « Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre. »

tue et de les faire réapparaître, à la manière d'un enregistrement et déroulement de film. Ainsi par exemple dans la scène XLIII, la voix narrative nous rapporte les gestes de Natacha lorsqu'elle vole un sachet de dragées dans une confiserie :

Je reste un peu en arrière, je tends la main, je saisis un des petits sachets de dragées empilés à l'étalage d'une confiserie, je le cache dans mon large blouson à col marin et je rejoins Véra en soutenant d'une main le sachet appuyé contre mon ventre ... (1073)

En plus de la description des gestes et mouvements de l'enfant, l'article indéfini dans « l'étalage d'une confiserie » nous paraît exclure la focalisation interne dans ce passage et relever plutôt d'une vision du dehors.

Les passages où Natacha apparaît comme observée de l'extérieur sont fréquents et ils sont liés à la manière très visuelle dont la narratrice se souvient de son passé. Le récit de la voix narrative est parsemé de termes empruntés au champ sémantique du regard : « image »<sup>59</sup>, « je (re)vois »<sup>60</sup>, « voici »<sup>61</sup>, « je la distingue mal » (991), « je peux discerner vaguement » (1017), « cela ne s'est jamais effacé, c'est d'une parfaite clarté » (1133), pour ne citer que quelques-uns des nombreux exemples. « Evoquer des souvenirs d'enfance », cela signifie donc dans un premier temps revoir des images enregistrées :

Comme dans une *éclaircie émerge* d'une brume d'argent toujours cette même rue couverte d'une épaisse couche de neige très blanche, sans trace de pas ni de roues, où je marche le long d'une palissade plus haute que moi, faite de minces planchettes de bois au sommet taillé en pointe ...

– C'est ce que j'avais prédit : toujours la même *image*, interchangeable, *gravée* une fois pour toutes.

– C'est vrai. Et en *voici* une autre qui *apparaît* toujours au seul nom d'Ivanovo ... celle d'une longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelle, de petits auvents de bois ciselé ... les énormes stalactites de glace qui pendent en grappes de son toit étincellent au soleil ... la cour devant la maison est couverte de neige ... Pas un *détail* ne change d'une fois à l'autre. J'ai beau chercher, *comme au « jeu des erreurs »*, je ne découvre pas la plus légère modification. (1009/10 ; c'est nous qui soulignons)

59 Voir pp. 1009, 1032, 1048, 1072, 1123.

60 Voir pp. 1005, 1026, 1036, 1064, 1072, 1093, 1102.

61 Voir pp. 1010, 1016.

On ne pourrait pas commencer le récit d'un souvenir de manière plus visuelle. Dans tous ces passages descriptifs on constate un soin extrême du détail. Que ce soit le souvenir d'avoir découpé des pages de livres (XIX), d'avoir fabriqué des cigarettes avec Vera (XLI) ou celui de la forme des doigts et des ongles de Kolia (XXIV) : toujours c'est le récit de perceptions minutieuses d'objets apparemment insignifiants mais qui constituent en vérité tout l'intérêt du texte en dévoilant les mécanismes de la mémoire : celle-ci paraît être beaucoup plus disposée à enregistrer les petits détails qui sont liés aux tropismes que de retenir les grandes lignes d'une histoire.

C'est à l'entrée des scènes qu'on trouve les passages descriptifs les plus longs.<sup>62</sup> Les couleurs et l'éclairage y jouent un rôle important : le souvenir qui va être raconté est lié à une certaine « coloration », à une certaine tonalité ou atmosphère qui préparent l'émotion du tropisme. De nombreux exemples illustrent le lien affectif avec les images surgissantes. Dans la scène XXVII, la description de l'atmosphère sombre, préparant le choc de la trahison par la mère, met en lumière le fait que, si le souvenir d'un cadre d'expérience peut faire surgir tous les sentiments qui ont accompagné cette expérience, inversement, ce sont les sentiments qui ont déteint sur le cadre extérieur et qui ont déterminé les traces laissées dans la mémoire :

Il est curieux que ces mêmes maisons, quand j'habitais rue Flatters, m'aient paru vivantes, je me sentais protégée, enveloppée doucement dans leur grisaille jaunâtre ... et elles conduisaient aux amusements, à l'insouciance des jardins du Luxembourg où l'air était lumineux, vibrant.

Ici les petites rues compassées menaient au parc Montsouris. Son seul nom me semblait laid, la tristesse imbibait ses vastes pelouses encerclées de petits arceaux, elles étaient comme plaquées là pour rappeler de vraies prairies et vous en donnaient une nostalgie par moments déchirante ... (1051)

Cette primauté du sentiment, de l'impression subjective sur les apparences extérieures et le savoir ultérieur, elle se montre de façon plus nette encore dans la scène XXXVII, dans ce souvenir du camarade Pierre dont l'image fixée une fois pour toutes est celle d'un vieux monsieur, image qui a été créée et retenue par Natacha non pas en vertu de l'extérieur de cet enfant, mais par l'intermédiaire de son comportement :

62 Par exemple dans les scènes XII, XVI, XXII, XXVI, XXVII, XVIII, XXXI, XL, XLVIII, L, LVII, LXVII, LXVIII, LXX.

Nous marchons côte à côte dans la grande avenue morne. Pierre ressemble beaucoup à son père mais il paraît plus vieux que lui. Je sais bien qu'il devait être vêtu comme l'étaient les petits garçons de son âge, mais quand je le revois maintenant, je dois effacer le chapeau melon que je vois sur sa tête et le remplacer par un béret de matelot, je dois lui enlever le haut faux col blanc de son père, dénuder son cou, poser sur ses épaules un large col marin, transformer son pantalon en culotte courte ... mais aucun de ces changements ne me permet de le transformer en petit garçon. C'est un vieux monsieur avec qui je me promène. Vieux et triste. On voit qu'il en sait long ... sur quoi ? Je n'en sais rien, sur toutes sortes de choses que j'ignore ... Il écoute mon babillage d'enfant ... mais il est rare que j'arrive, comme avec presque toutes les grandes personnes, à le faire sourire. (1064/65)

Aussi la narratrice est-elle consciente du fait que l'image retenue d'un personnage peut être le résultat d'une projection de la vision d'un tiers :

Je les voyais rarement, mais curieusement leur image s'est imprimée en moi plus fortement que celles mêmes des gens que je connaissais le mieux ... Il me semble que c'est parce qu'ils étaient pour moi « les Florimond », comme les exactes reproductions des images que mon père traçait en moi avec toute sa conviction, sa passion ... des images simples et nettes ... comme des enluminures, des images de piété ... comme des illustrations des qualités que mon père estime ... (1140/41)

La narratrice signale donc à plusieurs reprises que le passé qu'elle représente ne correspond pas à une vérité objective mais à des impressions subjectives produites par des facteurs multiples.

Le regard est certainement un sens très présent dans ces souvenirs. Mais la mémoire est également capable de ranimer d'autres perceptions : le souvenir auditif est tout au moins aussi intense que le souvenir visuel. Parfois la mémoire visuelle fait même défaut et seule la perception auditive subsiste :

[...] je fais de mon propre gré une petite révérence de fillette sage et bien élevée et cours me cacher ... auprès de qui ? ... qu'est-ce que je faisais là ? ... qui m'avait amenée ? ... sous les rires approbateurs, les exclamations amusées, attendries, les forts claquements des mains ... (1023)

Certaines impressions auditives, surtout des paroles mais aussi des sonorités de noms ou de mots français et russes, se sont particulièrement gravées dans la mémoire.<sup>63</sup> Et ce ne sont pas

63 On aura l'occasion de revenir aux effets produits par certaines paroles qui se sont imprimées dans la mémoire de la narratrice : voir chapitre 5.1. La force de la parole : les sentences.

seulement leur signification et leur valeur qui sont remémorées, mais aussi leur teneur exacte et même leur ton. Les intonations ou les sonorités, comme les couleurs ou les qualités de la lumière, sont associées à des sensations tropismiques :

[...] elle [Véra] me répond « Parce que ça ne se fait pas » de son ton buté, fermé, en comprimant les voyelles encore plus qu'elle ne le fait d'ordinaire, les consonnes cognées les unes contre les autres s'abattent, un jet dur et dru qui lapide ce qui en moi remue, veut se soulever ... (1091)

Sans le souvenir de l'intonation il est parfois impossible de juger de l'intention d'une parole retenue seulement dans sa teneur : « Il faudrait pour retrouver ce qui a pu faire surgir d'elle ces paroles réentendre au moins leur intonation ... sentir passer sur soi les fluides qu'elles dégagent ... » (1061)

Le souvenir auditif, et en particulier le souvenir d'une intonation, paraissent faire revivre les sensations de manière plus intense que le souvenir visuel, et c'est avec une intensité affective encore plus grande que resurgissent les souvenirs – pourtant plus rares – liés au toucher et à l'odorat. Cette hiérarchie des sens, opposée à celle de l'esthétique classique, apparaît par exemple dans le souvenir de la mère, qui renaît en Natacha lors de la rencontre après trois ans de séparation. C'est à travers les sens qu'elle retrouve les liens qui l'unissent à la mère. Tandis que l'aspect extérieur de la mère lui reste plus ou moins étranger, le son de sa voix et sa manière de prononcer le français lui sont tout de suite familiers. Le toucher et l'odorat enfin la replongent totalement dans le souvenir de l'intimité physique avec la mère :

Mais aussitôt que mes lèvres touchent sa peau ... je ne connais pas d'autre peau semblable, plus soyeuse et plus douce que tout ce qui est soyeux et doux au monde, et son léger, délicieux parfum ... j'ai envie de nouveau d'étendre la main et de caresser ses cheveux, [...]. (1129)

La peau douce de la mère est un élément récurrent et il est toujours lié à l'intimité et l'unité avec la mère recherchées par Natacha. La valeur du toucher apparaît également dans la présentation de Michka, l'« ours en peluche, soyeux, tiède, doux, mou, tout imprégné de familiarité tendre » (1015). Juste avant le récit de sa destruction par Lili, Michka est décrit comme étant « plus mou et doux qu'il n'a jamais été » (1090). L'insistance sur ces qualités accentue le rapport émotionnel et intime et rend la séparation encore plus douloureuse.

Au cours de ces réflexions, l'attention s'est détournée d'un problème de perspective sur la manière de représenter les faits extérieurs du passé. L'évocation du passé à travers le souvenir des impressions produites sur les sens montre qu'en vérité, les perspectives de l'adulte et de l'enfant se confondent. Ce n'est pas de façon artificielle que la voix narrative embrasse le point de vue de Natacha, comme le fait un narrateur extradiegétique qui adopte la perspective de son héros, mais obéissant fidèlement à la logique du souvenir, elle revoit, réentend, ressent le passé dans la perspective de l'enfant qu'elle était, puisque c'est la seule perspective qu'elle ait pu enregistrer. On peut donc, pour le récit de la voix narrative, parler le plus souvent de champ restreint sur le vécu de l'enfant et la notion de focalisation interne sur l'enfant ne fait problème que là où il s'agit, chez le personnage observé, de Natacha elle-même. Le passage suivant, situé tout au début du récit, nous avertit d'emblée de ce paradoxe :

Je la [la gouvernante allemande] distingue mal ... mais je vois distinctement la corbeille à ouvrage posée sur ses genoux et sur le dessus une paire de grands ciseaux d'acier ... *et moi ... je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant* ... je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens serrés dans ma main ... des lourds ciseaux fermés ... je les tends la pointe en l'air vers le dossier d'un canapé recouvert d'une délicieuse soie à ramages, d'un bleu un peu fané, aux reflets satinés ... et je dis en allemand ... « Ich werde es zerreißen. » (991/92 ; c'est nous qui soulignons)

Tout en s'identifiant à l'enfant, la voix narrative est obligée de rapporter ses gestes et actions et cela crée de nouveau une petite distance entre le « je narrant » et le « je narré ».

La représentation de toutes les perceptions sensorielles enregistrées constitue un premier pas important dans l'approche des tropismes. La façon très précise et détaillée d'étaler ces impressions ne doit pas tromper sur le fait que l'extériorité retenue est déjà marquée par l'expérience subjective. Ainsi, l'écriture de l'extériorité a pour fonction de créer l'atmosphère, les conditions d'où puissent renaître et être revécues les sensations tropismiques de l'enfant enfouies dans l'adulte.

### 3.4. Revivre : écriture de l'intériorité

Les analyses précédentes ont montré combien est étroit le rattachement des sensations intérieures aux perceptions extérieures. Voici encore un exemple qui illustre ce lien et qui nous conduit à la question du mode de représentation de la vie intérieure :

C'est ainsi qu'il m'appelle parfois depuis que je suis à Paris, quand il se montre tendre avec moi. Plus jamais Tachok, mais ma fille, ma petite fille, mon enfant ... *et ce que je sens dans ces mots, sans jamais me le dire clairement*, c'est comme l'affirmation un peu douloureuse d'un lien à part qui nous unit ... comme l'assurance de son constant soutien, et aussi un peu comme un défi ... (1141 ; c'est nous qui soulignons)

La voix narrative est confrontée à la difficulté d'exprimer par le langage un souvenir de l'ordre de la sensation, souvenir qui a survécu en elle hors des paroles et même hors des images, des sons, des odeurs. L'extrait cité nous signale que les formes verbales créées avec la distance du « je narrant » au « je narré » restent toujours des constructions, des tentatives pour saisir les sensations conservées. Cependant, cette distance semble varier selon le degré d'identification avec l'enfant, et elle se manifeste dans les différents modes de représentation de la vie intérieure.

### ***Interiorité narrativisée ou analyse***

Dans le passage cité ci-dessus, l'impression de l'enfant est désignée de l'extérieur et dans le langage d'un adulte. Bien que le temps du présent rapproche davantage le récit de ce sentiment du vécu de l'enfant, la dénomination par des termes abstraits ressemble à l'analyse telle qu'on la trouve dans le récit proustien. Rappelons à ce propos le passage souvent cité de *Conversation et sous-conversation* où Nathalie Sarraute prend justement ses distances par rapport à ce type d'analyse :

Mais – si paradoxal que cela puisse sembler à ceux qui lui [à Proust] reprochent aujourd'hui encore son excessive minutie – il nous apparaît déjà qu'il les [les mouvements intérieurs, tropismiques] a observés d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement – pour ne pas dire jamais – essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement. (1595)

Malgré les réserves qu'elle garde face à ce type de représentation de la vie intérieure, Sarraute ne peut donc pas s'en passer entièrement. Et pourtant, ces dénominations des sentiments, ces déterminations des causes et des effets ne sont jamais figées, fixées une fois pour toutes : plu-

sieurs caractéristiques de son écriture, qu'on aura encore l'occasion d'étudier de plus près<sup>64</sup>, réussissent à maintenir la dynamique.

***Le style indirect libre : récit de pensées ou sous-conversation ?***

Les marques déclaratives (indications typographiques ; verbes déclaratifs), qui introduisent traditionnellement les pensées rapportées ou transposées au style indirect, manquent dans *Enfance*. Leur refus correspond à la volonté de l'auteur de faire surgir directement les mouvements intérieurs. C'est le style indirect libre qui prédomine lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'intériorité de Natacha :

Le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant comme celui que les autres enfants possèdent. (1045)

Puisque le style indirect libre crée une ambiguïté quant à la source de l'énonciation, puisqu'il permet à la narratrice de mêler sa voix à celle de l'enfant, il constitue un moyen d'identification idéal. Mais Sarraute va plus loin encore : en utilisant le temps du présent elle abolit toute différence technique entre énonciation de la narratrice et énonciation de l'enfant. Dès lors, comment distinguer entre faits relatés au présent et récit de paroles ou de pensées ?

J'aime sentir cette peur légère, cette excitation ... Je sais très bien le texte par cœur, je ne risque pas de me tromper, d'oublier un seul mot, mais il faut surtout que je parte sur le ton juste ... *voilà, c'est parti, ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer, ça me ferait honte* ... dans le silence ma voix résonne, les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux, mon sentiment de satisfaction ... (1088 ; c'est nous qui soulignons)

Pour juger de la source de l'énonciation il faut recourir à des critères de contenu et de langage. Le passage en italique par exemple, porte des traits du monologue intérieur tandis que la fin de l'extrait cité reprend le mode de l'analyse. Le plus souvent cependant, ce type de récit présente un mélange des voix de l'enfant et de l'adulte, de sorte qu'on peut parler d'un style indirect libre au présent.



Nathalie Sarraute n'est pas la première à avoir utilisé cette technique : dans le récit autobiographique *L'Enfant* de Jules Vallès<sup>65</sup>, qui date de 1879, on peut déjà relever des passages comparables à ceux que nous venons de citer. Dans son étude de ce récit, Philippe Lejeune constate les mêmes ambiguïtés auxquelles on est confronté dans *Enfance* :

En effet, dans un discours indirect libre situé dans une narration autodiégétique faite au présent de narration, toute distinction de temps et de personne devenant impossible, il n'y a plus, sur ce plan, de différence entre un discours indirect libre rapportant un énoncé du personnage principal, et cet énoncé lui-même.<sup>66</sup>

Et Lejeune d'appeler ce type de récit « *style direct libre* »<sup>67</sup>. Cette superposition, au temps du présent, du registre enfantin et du registre adulte ne se rencontre pas seulement dans le récit de l'intériorité, mais aussi dans le récit des événements extérieurs. Lejeune appelle cette narration apparemment prise en charge par l'enfant « *narration au second degré* »<sup>68</sup>. L'avantage des deux termes *style direct libre* et *narration au second degré* tient au fait qu'ils expriment très bien l'impression du lecteur que les pensées ou la narration proviennent directement de l'enfant. Pourtant, à notre avis, ils suggèrent une indépendance totale de la voix enfantine par rapport au patronage narratif de la voix adulte et laissent ainsi oublier ce que Lejeune lui-même a ajouté à la définition de ces termes, à savoir que l'énonciation reste double : « Ce n'est pas un enfant qui parle, mais un adulte qui se fait une voix d'enfant. »<sup>69</sup> Surtout dans *Enfance*, où la narratrice revoit, réentend, revit son passé, il ne faut pas perdre de vue cette narratrice finalement centrale. Nous préférons donc renoncer à ces termes de Philippe Lejeune et continuer à utiliser la notion de *style indirect libre (au présent)* pour le récit de l'intériorité au présent et dans un mélange des registres de l'enfant et de l'adulte.

Si une des ambiguïtés du style indirect libre traditionnel est celle qu'il y a entre paroles prononcées et pensées muettes, dans *Enfance*, se pose un tout autre problème : la technique du style indirect libre peut servir à exprimer les pensées conscientes aussi bien qu'à énoncer la *sous-conversation* de l'enfant, discours qui mime une réalité préconsciente. C'est à ces moments-là que la narratrice revit et nous fait revivre son intériorité la plus profonde. En

65 VALLES, Jules, *L'Enfant*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1974.

66 LEJEUNE, Philippe, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », *op.cit.*, p. 20.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 22.

69 *Ibid.*, p. 20.

révélant les recoins préconscients où naissent et se produisent les mouvements tropismiques, la sous-conversation dépasse presque l'identification avec l'enfant. Afin d'élaborer quelques critères de délimitation et de définition de la sous-conversation, il est utile de se rappeler quelques passages de l'essai *Conversation et sous-conversation* où Nathalie Sarraute explique fonction et nécessité littéraires de cette technique dans le contexte de l'évolution du roman. L'extrait suivant fait comprendre que toutes les ambiguïtés créées par le style indirect libre reposent sur une conception théorique précise :

Il est donc permis de rêver – sans se dissimuler tout ce qui sépare ce rêve de sa réalisation – d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles : une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit.

Le dialogue, qui ne serait pas autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames, se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel. *C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au-dehors.* (1604 ; c'est nous qui soulignons)

L'indécision entre récit de pensées et récit d'événements, entre sous-conversation et récit de pensées conscientes, est la conséquence nécessaire de la continuité entre mouvements tropismiques intérieurs et paroles ou événements extérieurs. La volonté de montrer les tropismes comme surgissant directement du personnage entraîne le paradoxe inhérent à la sous-conversation que celle-ci semble être prononcée par le personnage lui-même, alors que ce personnage est incapable de saisir les tropismes par le langage.

Si Nathalie Sarraute, en plaidant pour le renouvellement des techniques romanesques, avance qu'aujourd'hui on ne peut plus écrire comme écrivait Balzac (1555), il est pourtant intéressant de constater déjà dans l'œuvre de Balzac une certaine conscience de ces profondeurs difficilement communicables que Nathalie Sarraute s'est proposé d'exploiter. Par une phrase comme « Ces paroles sont la formule brève des mille et une pensées entre lesquelles il flottait. »<sup>70</sup>, Balzac se montre conscient du fait que les soliloques bien organisés et

structurés qu'il attribue à ses personnages ne correspondent pas tout à fait à leur « réalité » intérieure. L'expression des « mille et une pensées entre lesquelles il flottait » semble déjà préfigurer l'univers sarrautien des tropismes qui, chez Balzac, n'est encore qu'un détail secondaire. Sarraute et Balzac tous les deux, soit dit en passant, donnent raison à Genette, qui observe que « la convention romanesque, peut-être véridique en occurrence, est que les pensées et les sentiments ne sont rien d'autre que discours [...] »<sup>71</sup>. Nathalie Sarraute déclare que les mouvements intérieurs ne peuvent pas être traduits (ou comme dit Genette « réduits »<sup>72</sup>) en événements présentés comme réels car ce seraient alors des événements « insolites et monstrueux » :

Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs. (1597)

Assez de théorie – revenons à la pratique et donnons d'abord un exemple typique, tiré du *Planétarium*, d'un tel « mouvement souterrain » porté au-dehors par la sous-conversation. Alain, s'étant permis une remarque critique sur le compte de son idole, l'écrivain Germaine Lemaire, et voyant (ou s'imaginant) que celle-ci en est vexée, est en proie à des scrupules :

«Moi qui vous ai fait connaître l'un à l'autre, pensant vous aider ... Et c'est à ça que vous passez votre temps ... *Non, maîtresse, non, pitié, ne me vendez pas, ne me mettez pas aux fers, ne me faites pas crever les yeux, daignez siffler vos chiens je vous en supplie, épargnez-moi juste encore un instant* ... Non, ne soyez pas fâchée ... Laissez-moi vous expliquer ... C'est cela qui fait si peur ... Vous commencez par donner toutes leurs chances aux gens, vous leur faites un immense crédit ... Ils sentent qu'ils le perdent par leur faute, que vous les abandonnez à bon escient ... C'est un jugement qui les englobe tout entiers, qui va très loin, c'est ça qu'on redoute ... » (C'est nous qui soulignons)<sup>73</sup>

71 GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p. 191.

72 *Ibid.*

73 Curieuse ironie du sort de la critique : notre raisonnement s'appuie initialement sur l'édition Folio (Paris, Gallimard, 1972, p. 131). Or l'édition de la Pléiade (pp. 431/32) a modifié la ponctuation en fermant précisément les guillemets avant et en les rouvrant après le passage que nous avons mis en italique ! S'il est vrai que *Le Planétarium*, dans l'ensemble, suit encore cette logique de la démarcation des discours par la ponctuation, on trouverait dans les romans plus tardifs des exemples pour le statut incertain des discours.

Le paragraphe entier est mis entre guillemets.<sup>74</sup> Le début rapporte soit les paroles réelles de Germaine Lemaire, soit ces paroles ruminées par Alain. Le passage en italique représente la sous-conversation d'Alain : elle se détache du reste par un changement de ton et de rythme ainsi que par son expression métaphorique. La fin de la citation représente probablement les paroles réelles d'Alain. L'exemple est caractéristique de la sous-conversation telle qu'elle apparaît dans l'œuvre romanesque de Sarraute. Les métaphores sont constitutives de la sous-conversation et peuvent s'élargir à des éléments narratifs entiers, figurant l'état d'âme momentané du personnage.

Dans *Enfance*, le langage de la sous-conversation n'atteint jamais le même degré de métaphorisation que dans les romans. Bien que dans la sous-conversation suivante le registre de l'adulte prédomine nettement, son contenu reste peu figuré :

« Eh bien, puisque tu m'aimes, tu vas me donner ... » tu vois, je n'ai pas songé un instant à t'obliger à t'ouvrir complètement, à étaler ce qui t'emplit, ce que tu retiens, ce à quoi tu ne permets de s'échapper que par bribes, par bouffées, tu pourras en laisser sourdre un tout petit peu ... « Tu vas me donner un de ces ballons ... » (1021)

Le lecteur de Sarraute reconnaîtra le vocabulaire typique des tropismes. A part l'accélération du rythme, cet exemple comporte une autre caractéristique qui peut nous aider à distinguer une pensée consciemment formulée d'une sous-conversation : en insérant la sous-conversation en plein milieu du discours rapporté (ou, ailleurs, dans un récit d'événements) l'auteur essaie de contourner la linéarité de l'écriture et signale la simultanéité du discours et du mouvement tropismique.

Dans le passage suivant, la voix narrative cède déjà plus de place à la voix enfantine :

Maintenant que c'est en moi, il n'est pas question que je le lui cache, je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle, me fermer, m'enfermer seule avec ça, je ne peux pas le porter à moi seule, c'est à elle, c'est à nous deux que ça appartient ... si je le garde, comprimé en moi, ça deviendra plus gros, plus lourd, ça appuiera de plus en plus fort, je dois absolument m'ouvrir à elle, je vais le lui montrer ... comme je lui montre une écorchure, une écharde, une bosse ... Regarde, maman, ce que j'ai là, ce que je me suis fait ... « Je trouve qu'elle est plus belle que toi » ... et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons, comme elle extrait délicatement :

ment une épine, comme elle sort de son sac et presse contre la bosse pour l'empêcher de grossir une pièce de monnaie ... « Mais oui, grosse bête, bien sûr qu'elle est plus belle que moi » ... et ça ne me fera plus mal, ça disparaîtra, nous repartirons tranquillement la main dans la main ... (1041)

La syntaxe paratactique, les répétitions et le vocabulaire (en particulier le « ça ») du début de ce passage lui donnent l'apparence d'une pensée réelle de l'enfant. Pourtant, la voix de l'adulte reste sensible dans la présentation de plus en plus figurée de ce qui se déroule à l'intérieur de Natacha. A partir de « Regarde, maman, [...] », il n'y a plus de doute qu'on a affaire à la sous-conversation de l'enfant, mimant non seulement son propre état d'âme mais aussi celui qu'elle attribue à la mère. Le contexte met d'ailleurs en évidence le fait que le discours rapporté de la fille est un discours réellement prononcé tandis que celui de la mère fait partie de la sous-conversation, est donc imaginaire.

Bien que, dans cet exemple, la sous-conversation substitue au chagrin psychique une douleur physique, cette comparaison reste dans le domaine de l'expérience enfantine. Contrairement aux sous-conversations des personnages de romans, celle de l'enfant semble obéir à une certaine vraisemblance. On touche ici à une question analogue à celle que Jean-Luc Seylaz, dans une étude sur les *Perspectives et voix dans Madame Bovary*<sup>75</sup>, a soulevée à propos de la description focalisée : dans quelle mesure le contenu – et nous ajoutons, pour la sous-conversation, le langage – de l'énoncé s'accorde-t-il avec la compétence de sa prétendue source ? Dans *Enfance*, contrairement aux sous-conversations dans les romans, Nathalie Sarraute paraît avoir fait des concessions à la compétence de l'enfant. Tout en perdant une part de ce « mystère » (1604) propre au tropisme et très présent dans les romans, elle atteint par là une plus grande cohérence du récit et une plus grande continuité entre sensation préconsciente ou préverbale, pensée consciente ou verbale et paroles prononcées. Cette continuité, bien entendu, ne facilite point l'analyse des modes du récit.

Les passages qui s'apparentent le plus à la sous-conversation telle qu'elle apparaît dans les romans, s'insèrent toujours à des moments très émotifs. Même si ces passages n'excèdent jamais trop la compétence de Natacha, on peut les considérer comme sous-conversations car ils ont moins pour fonction de représenter fidèlement les pensées de la petite fille que de mimer son état affectif. Le rythme, critère mentionné par Sarraute elle-même,

75

SEYLAZ, Jean-Luc, « Perspectives et voix dans *Madame Bovary* », in : *La Quintefeuille*, Lausanne, L'Aire, 1974, pp. 67-89.

joue un rôle particulier dans cette mimésis. Ainsi, dans l'exemple suivant, les paroles de la mère « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle » ont déclenché un mouvement dans le for intérieur de Natacha, mouvement qu'elle n'aurait sur le moment ni le calme ni le temps d'analyser et qui s'exprime donc dans une sous-conversation laissant entendre la voix de l'adulte sans pourtant trop s'éloigner ni de l'argumentation ni des paroles enfantines :

Un enfant. Un. Un. Oui, un enfant parmi tous les autres, un enfant comme tous les autres enfants. Un vrai enfant rempli des sentiments qu'ont tous les vrais enfants, un enfant qui aime sa mère ... Quel enfant ne l'aime pas ? Où a-t-on jamais vu ça ? Nulle part. Ce ne serait pas un enfant, ce serait un monstre. Ou alors elle ne serait pas une vraie mère, ce serait une marâtre. Donc un enfant comme sont, comme doivent être les enfants, aime sa maman. Et alors il la trouve plus belle que qui que ce soit au monde. C'est cet amour qu'il a pour elle qui la lui fait trouver si belle ... la plus belle ... Et moi, c'est évident, je ne l'aime pas, puisque je trouve la poupée de coiffeur plus belle. (1042)

Les répétitions initiales, à courts intervalles, semblent imiter les coups durs que ces paroles assènent à l'enfant ainsi que sa rage, ses trépignements impuissants contre elles. En fait, cette sous-conversation consiste en une interprétation des paroles de la mère, interprétation qui épouse l'argumentation que Natacha attribue à la mère ou aux adultes tout court. Le discours – exagéré – des adultes qu'on voit prêté à l'enfant laisse transparaître non seulement la présence de la voix narrative mais révèle aussi le choix de l'auteur : choix du registre de l'ironie.

Il serait facile de multiplier les exemples et de compléter cette démonstration de la continuité entre les dosages divers de la voix adulte et enfantine dans la représentation de la vie intérieure de Natacha. Comme on l'a vu, c'est le récit à la première personne et l'utilisation du présent qui rendent possible cette continuité, voire confusion entre récit de paroles, de pensées conscientes et de sensations préconscientes. C'est dans la sous-conversation qu'est réalisée la plus grande identification de la narratrice avec l'enfant, et c'est précisément dans ces moments-là qu'elle revit et nous donne à revivre de la manière la plus intense les sensations tropismiques du passé.

### 3.5. Les scènes particulières, bâties sur l'approche de l'instant tropismique

Le présent sous-chapitre se propose de montrer comment les scènes particulières sont bâties sur le principe de l'approche d'un moment central et comment les différents facteurs de la distance – voix critique, modes de la représentation de l'extériorité/de l'intériorité et temps verbaux – s'y insèrent. Il est vrai que les différents types de récit peuvent alterner très vite et presque insensiblement, mais on peut repérer tout de même certaines lois dans le déroulement, dans la construction des scènes particulières. Ce déroulement esquissé par la suite ne doit pourtant pas faire oublier, bien que valable pour un grand nombre de scènes, qu'il existe toujours à ce sujet des écarts et des exceptions. Une certaine généralisation sera donc inévitable.

Rarement une scène s'ouvre sur le moment central du souvenir.<sup>76</sup> Le plus souvent, elle commence par une exposition du cadre, c'est-à-dire par une description des localités et de leur atmosphère ou par un récit des événements qui constituent le point de départ, le déclencheur du moment tropismique. Cette entrée en matière se fait donc soit à l'imparfait ou au présent à valeurs itératives, soit au passé composé ou au présent à valeurs ponctuelles. Le présent est plus fréquent : narratrice et lecteur se placent dès le début sur un même plan avec l'enfant, l'observent comme s'ils étaient témoins de ses actions (focalisation sur la narratrice ou focalisation externe sur l'enfant) ou bien adoptent son point de vue (focalisation interne sur l'enfant). Le terme de « présent d'évocation » par lequel Leo Spitzer désigne le présent historique dans un contexte à la première personne nous semble très bien convenir pour cette valeur du présent initial.<sup>77</sup> Le début de scène est donc le plus souvent constitué par l'écriture de l'extériorité telle qu'elle a été analysée plus haut.

C'est le moment d'intervenir pour la voix critique. Elle le fait dans les temps logiques de la rétrospection. Or, ces interventions, en établissant par leur contenu et par les temps du passé une distance par rapport au « je narré », ont pour effet d'arracher la voix narrative à son identification étroite avec l'enfant. Elle se trouve alors subitement ramenée au plan de l'observation distante et rationnelle. La voix critique engage la voix narrative dans

<sup>76</sup> Les scènes XXXIV, L et LII sont de telles exceptions.

<sup>77</sup> Cit. dans COHN, Dorrit, *La transparence intérieure*, op.cit., p. 225.

une discussion sur le passé, elle l'incite à faire des réflexions sur ce passé à son tour, à adopter sa position distante et observante par rapport aux faits relatés. Au début de la scène II par exemple, la voix narrative intervient deux fois très brièvement, mais cela suffit pour interrompre le récit de la voix narrative au présent d'évocation et pour la faire continuer au passé. Chaque fois cependant, après quelques lignes de réflexion ou de rétrospection rationnelle, la voix narrative retourne aux images concrètes qui se présentent à sa mémoire et revient au temps du présent, qui sert le mieux à rendre la présence immédiate de ces images. (994)

Le cadre une fois dessiné, il faut approcher l'instant central, décisif, déclencheur du tropisme. La transition explicite dans le passage suivant met en évidence le fait que le discours global et général est impropre à rendre la sensation pure :

Mais comment, par où la saisir pour la faire tant soit peu revenir, cette nouvelle vie, ma vraie vie ...  
 – Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase ...  
 – Bon, essayons simplement d'isoler d'abord un de ses instants ... en lui seul ... permets-moi de le dire ... en lui tant de plaisirs se bousculent ... (1080)

L'attention concentrée sur une infime parcelle de vie isolée se manifeste d'abord dans les descriptions de détails minutieux dont on a déjà parlé. Ensuite, il s'agit de saisir l'essentiel de cet instant, ce qui l'a fait survivre pendant toutes ces années : son retentissement intérieur. C'est la fonction des modes analysés servant à représenter l'intériorité. Puisque les sensations qui se « bousculent » dans un tel instant sont nombreuses et simultanées, celui-ci est souvent évoqué plus d'une fois et son impact sur l'enfant est porté au dehors par plusieurs sous-conversations successives. Ainsi, le mouvement tropismique peut se déployer dans ces reprises. C'est comme si les sous-conversations de l'enfant étaient les échos d'un ébranlement intérieur, provoqué par un choc venant de l'extérieur. Par les répétitions ainsi que par les descriptions détaillées, l'instant est agrandi et élargi de sorte que le récit subit un ralentissement. Ce qui prend un aspect d'extension en temps et espace est en vérité une exploitation des profondeurs intérieures. *Enfance*, à l'instar de *Tropismes* et plus que tout roman de Sarraute, met en évidence ce que Arnaud Rykner a eu raison d'affirmer, à savoir que l'instant « pourrait bien être la mesure de la temporalité sarrautienne »<sup>78</sup>.



Et cet instant n'étant jamais détaché du moment de l'énonciation des souvenirs, n'intéressant que dans la mesure où son écho parvient jusqu'au temps présent, on comprend pourquoi le passé simple reste absent de ce récit. La seule forme du passé simple qu'on trouve est dans cette phrase finale de la scène XXXIV : « Jamais plus d' »à la maison », tant que j'ai vécu là, même quand il fut certain que hors de cette maison il ne pouvait y en avoir pour moi aucune autre. » (1061) Le moment de cette certitude surprend par son caractère ponctuel, isolé et abstrait.

L'emploi du passé simple s'oppose en effet profondément à l'ensemble du récit dont le mobile et le but à la fois est l'ébranlement du présent par le passé. Tout au cours de cette analyse du mode narratif, il est apparu que la voix narrative cherche non pas à reconstruire l'univers du passé mais au contraire à s'approcher le plus possible des bribes qui en sont restées, à les étaler devant nous et à en transmettre les effets sur le *moi* d'autrefois et le *moi* d'aujourd'hui qui par moments se confondent en un seul *moi*.



## 4. La recherche tropismique comme recherche stylistique et poétique

Dans les instants tropismiques vers lesquels tend toute scène d'*Enfance*, l'écrivain cherche à saisir des moments absolus, à embrasser la totalité de l'être, ce qui l'amène à une invention de moyens stylistiques et poétiques.

La scène XV, où la voix narrative essaie de capter – sans être dérangée par la voix critique – la sensation d'un moment particulièrement intense, rassemble des aspects multiples de l'écriture poétique dans *Enfance*. L'analyse de cette scène servira de point de départ pour une réflexion plus générale sur le langage poétique dans cette œuvre.

### 4.1. Analyse de la scène XV (1024/25) : un moment de « bonheur »

Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé ... comme viennent aux petites bergères les visions célestes ... mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant ...

Notons dans ce début de la scène XV les déictiques « cela » et « ce qui » : une expérience précise, une référence exacte est visée.<sup>79</sup> Seulement, il n'y a pas le *mot* exact qui y correspond. On va donc passer, comme dans tant d'autres scènes, par la « vision », par l'image qui se présente à l'œil intérieur de la narratrice et qui se confond avec la sensation. La comparaison avec les petites bergères et avec la vision céleste crée d'emblée – bien que ce soit avec une distanciation ironique – un climat de surnaturel et de féerie, climat prolongé dans le paragraphe suivant par le cadre du jardin anglais et la mention des *Contes* d'Andersen faisant partie de ce cadre.

Comme nous lecteurs de ce livre, la petite Natacha est plongée dans une certaine atmosphère, dans un certain état d'âme par l'écoute d'un récit. A cette impression auditive s'ajoute une impression visuelle :

79 Les déictiques, qui sont très fréquents dans le récit, révèlent en outre la présence de la narratrice, sa participation immédiate et affective aux événements du passé qu'elle évoque.

[...] je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant jonchée de pâquerettes, de pétales blancs et roses, le ciel, bien sûr, était bleu, et l'air semblait vibrer légèrement ...

L'atmosphère vibrante et colorée déclenche le mouvement intérieur dont les seuls aspects qui se laissent nommer sont l'intensité et la singularité. La sensation elle-même est de nouveau désignée par un déictique (« c'est venu ») ainsi que par une expression indéfinie (« quelque chose de »). Les tentatives pour lui assigner un terme du réseau nominal échouent soit parce que le champ sémantique est trop large et trop imprécis, soit parce que les sonorités ne sont pas assez mimétiques. Si un seul substantif se distingue parmi les autres, le mot « joie », c'est à cause de sa simplicité rhétorique. Mais ce mot n'est encore qu'une approximation ; le style nominal, ici comme ailleurs, fait surtout défaut parce qu'il est trop statique. Il est déjà plus facile de décrire la sensation comme mouvement, par une série de verbes retraçant pour ainsi dire sa trajectoire (« ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre ») qui prend sa fin dans une fusion avec la vibration de l'air, avec l'extériorité entière. Les frontières entre le *je* et son entourage sont abolies, si bien que l'existence du *je* est devenue muable, multiple. C'est encore trop dire que d'utiliser la métaphore de l'« onde » pour ce mouvement, car ses connotations pourraient détourner de l'intensité pure de la sensation. Ce qui reste, c'est tout simplement de la « vie à l'état pur »<sup>80</sup>.

Le langage dénotatif et statique est même « menace » et « danger » pour la sensation et le seul signifiant qui soit admissible, encore une fois, est « cela ». Puisque le déictique indéfini « cela » est susceptible d'être rempli par n'importe quelle référence, il désigne à la fois la sensation et l'impossibilité de la nommer. Toujours, là où Nathalie Sarraute utilise ce mot, il faut soupçonner une sensation inouïe et particulièrement intense. Notre scène rappelle surtout un passage de *Vous les entendez ?* dans lequel les efforts pour capter un rayonnement qui se dégage de la bête taillée en pierre, s'étendent sur deux pages et se traduisent par toute une série de « cela » pour se tarir finalement dans le silence total : « Même « cela », il ne faut pas ... c'est déjà trop ... Rien. Aucun mot. » (793) Si le contexte révèle une ironie de l'auteur face au personnage du père qui produit ce discours, il n'en reste pas moins vrai que la sensation, pour

80 Serait-ce un clin d'oeil à Proust, à « un peu de temps à l'état pur » (PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 451) ? Chez Proust, pourtant, cette sensation d'un bonheur intense que confère « un peu de temps à l'état pur » ne peut naître que de la rencontre de deux moments différents dans le temps tandis qu'ici elle semble être due surtout aux frontières *spatiales* abolies.

lui, est de l'ordre de l'innommable tout aussi bien que celle de l'enfant Natacha, rapportée sans aucune distance ironique.

La description du jardin anglais, reprise deux fois, accompagne cette confusion de la perception de l'extériorité et de l'intériorité. Cadre au début, déclencheur du mouvement intérieur, essence où se perd le moi, ce sont toujours les mêmes termes – avec la seule modification d'un assouplissement du rythme – qui décrivent l'atmosphère du jardin anglais et qui traduisent ainsi sa haute présence, voire son absorption dans les sens de Natacha. La fusion de l'être à la troisième personne et de l'être à la première personne dans « cela » (« parce que *c'est* là, parce que *je suis* dans cela » ; c'est nous qui soulignons) est d'une telle intensité qu'elle ne peut plus être désignée que par des termes superlatifs (« la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre », « sans rien de plus »). On est bien ici devant un de ces moments où l'on se sent exister à l'état pur. Ceux-ci paraissent être constitutifs de l'enfance car la toute dernière scène, marquant la fin de l'enfance de Natacha, rapporte encore une fois un tel moment de la dissolution des frontières : « je n'ai pas de limites, pas de fin. » (1144) Pourtant, bien qu'ici la fusion avec l'entourage soit encore possible, elle n'atteint plus la même intensité dans la mesure où cette fois-ci elle est recherchée activement.

#### 4.2. Ouverture poétique

Notre civilisation occidentale conçoit l'être humain comme une entité close, confinée, définie. Ce qui se présente à nous dans la scène analysée, comme dans bien d'autres, est le contraire de ce concept. D'une part, cet état de fusion pourrait faire penser à la toute première phase de l'ontogénie où le fait de ne pas encore savoir distinguer entre son moi et son entourage, vécu ici comme sensation brusque et fugitive, est un état de permanence. D'autre part, notre expérience de lecteur nous dit qu'il existe une forme de discours qui vise à transmettre une expérience analogue à celle-ci, expérience d'ouverture des frontières imposées au moi par les normes de la vie socialisée : le discours poétique. Le « je poétique » a des frontières mouvantes et mobiles, prend des existences multiples, épuise les possibilités d'être et de transformation. Le discours du « je poétique » se caractérise, entre autres, par le privilège du temps vécu sur le temps mesuré, du corps vécu sur le corps mesuré. En se fondant dans son entourage, Natacha ouvre la clôture du moi, dépasse ses propres frontières : « de vie à l'état pur » arrête le temps, « rien qui ne soit à eux, rien à moi » rend impossible toute délimitation.

L'ouverture devient ainsi une caractéristique commune de l'enfance et de la poésie où se vérifie l'affinité si souvent affirmée (qu'elle en est devenue presque un lieu commun déjà) entre le poète et l'enfant.

Cette ouverture poétique se manifeste également au niveau formel. Les structures qui rompent l'unité de ce que Sarraute, dans *Les Fruits d'or*, appelle ironiquement la « pure œuvre d'art – cet objet refermé sur lui-même, plein, lisse et rond » (540) apparaissent sur plusieurs plans.

Tout d'abord, la narratrice elle-même ne forme pas d'unité ; ses deux parties peuvent à tout moment s'interrompre et l'une mettre en question le récit de l'autre.

Ensuite, comme l'a montré l'analyse de la structure, le caractère fragmentaire du récit casse la continuité d'une histoire. Le découpage du texte en entités séparées les unes des autres rapproche les scènes d'*Enfance* des tout premiers textes de Sarraute, des textes de *Tropismes*, qui eux aussi ont la brièveté et la tonalité de petits poèmes en prose.

Les mêmes ouvertures sont pratiquées sur le plan syntaxique. Aux blancs entre les scènes correspondent ici les trois points de suspension marquant la coupe ou l'arrêt de la phrase. Ainsi, le texte abonde en anacoluthes et en ellipses. Le changement rapide déjà constaté entre les différents modes peut également rendre nécessaires ces ruptures :

Rien. Absolument rien. J'aurais beau chercher ... je cherche ... qu'elle vienne donc, cette « idée » ... mais rien ne vient ... il n'y en a pas ... Tiens, j'en vois une qui ressemble à « mes idées » d'autrefois, à celles que je ruminais tristement dans un coin ... je l'appelle, la voici. (1063/64)

Plus fréquents encore sont les trois points de suspension à la fin d'une phrase syntaxiquement achevée. Ils ont pour effet de porter le lecteur comme au dehors, au delà de la phrase, de stimuler son imagination. Ils indiquent qu'une part de ce qui veut être saisi reste, malgré tous les efforts, en dehors du langage. Peut-être visent-ils aussi à maintenir encore un moment l'atmosphère, la sensation créée par les évocations qui précèdent.

On pourrait objecter que toutes les particularités énumérées jusqu'ici sont moins des traits du langage poétique que des traits de l'oralité <sup>81</sup>. Il est incontestable par contre que ce

81 Notons à ce propos que les critiques n'ont pas manqué, au sujet du langage parlé et en particulier de l'utilisation des points de suspension, de comparer Nathalie Sarraute avec Céline. Dans l'histoire littéraire *Littérature française*, chez Arthaud, par exemple, c'est sous le titre « Le langage romanesque :

sont ces mêmes traits qui font éclater les structures figées de la langue, qui ouvrent, pour le dire avec un mot cher à Nathalie Sarraute, les *carapaces* verbales. Et c'est elle-même qui qualifie cet aspect primordial de son écriture de *poétique*, car pour elle est poésie tout ce qui détruit par sa nouveauté imprévisible les automatismes du langage :

Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences – et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme « poétique » – plus grande sera dans l'œuvre la part de la poésie.<sup>82</sup>

Si donc, dans la suite de notre analyse du langage poétique dans *Enfance*, on ne retrouvera pas les figures rhétoriques traditionnelles, il y aura cependant certaines caractéristiques qu'on pourra, moins par les moyens mis en œuvre que par les effets qu'ils créent, qualifier de poétiques.<sup>83</sup>

#### 4.3. Linéarité et simultanéité

L'absence d'une chaîne argumentative close et fermée entraîne une autre particularité stylistique : la parataxe. En juxtaposant tout simplement les différents aspects d'un fait, d'un événement, le style paratactique s'abstient d'interpréter, de valoriser, d'analyser, bref d'intellectualiser. Il reste proche de l'expérience immédiate et ainsi il met l'accent sur l'aspect émotif de l'événement. Tandis que l'hypotaxe construit une hiérarchie, en indiquant la nature des rapports entre les éléments de la phrase, la parataxe les admet tous sur le même plan et a pour effet de créer une égalité, une simultanéité des éléments. On a vu, dans la scène analysée, quelles sont les difficultés qui se posent lorsqu'il s'agit de trouver le mot juste pour une expérience de l'ordre émotif. La parataxe est alors un moyen de détour ; elle essaie d'approcher la sensation de plusieurs côtés, de la cerner et de l'encercler :

Queneau, Céline, Sarraute », que sont traitées les œuvres de Nathalie Sarraute. (BREE, Germaine, *Le XXe siècle, II (1920-1970)*, coll. *Littérature française*, tome 16, Paris, Arthaud, 1978, p. 215.)

82 Cit. dans CRANAKI, Mimica/BELAVAL, Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965, p. 210.

83 Le passage cité de Nathalie Sarraute donne à réfléchir sur la définition suivante de Jean Cohen : « la poésie, c'est l'anti-prose » (cit. dans GENETTE, Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », in : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 128). Les propos de Sarraute et de Cohen ont en commun de considérer comme poétique ce qui constitue un écart par rapport à la norme linguistique. Mais Sarraute va plus loin en disant en quelque sorte que la poésie, c'est l'anti-prose *et* l'anti-poésie. Cependant, tandis

J'ai envie de le toucher, je veux savoir, j'ai très peur, je veux voir comment ce sera, j'étends ma main, je touche avec mon doigt le bois du poteau électrique ... et aussitôt ça y est, ça m'est arrivé, maman le savait, maman sait tout, c'est sûr, je suis morte, je cours derrière eux [...]. (1001)

Les douze syntagmes qui sont juxtaposés dans cet extrait ne traduisent en fait que trois états ou mouvements, et c'est dans ces trois unités que le lecteur les comprend : curiosité mêlée de peur, action de toucher le poteau et réaction à la commotion électrique. Les constructions anaphoriques à l'intérieur de ces groupes de parataxes contribuent à l'impression de simultanéité, de même que le procédé, fréquemment mis en œuvre, qui consiste à insérer un élément nouveau soit entre deux éléments équivalents (« je veux savoir, j'ai très peur, je veux voir comment ça sera »), soit au milieu d'une phrase comme on l'a déjà vu dans un exemple de sous-conversation, inséré au milieu d'un discours rapporté<sup>84</sup>. La parataxe a encore une autre fonction, dans ce passage comme dans bien d'autres : en accélérant le rythme et en créant par là un certain suspense elle dramatise l'action.

Des séries d'adjectifs, de verbes ou de substantifs, souvent de trois ou de quatre éléments, à l'intérieur d'une proposition ont également le but de créer une simultanéité de plusieurs aspects ou nuances : « ... je suis complètement à l'abri des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants, soudain provoqués ... » (1081) ou bien : « comme maintenant mon esprit paraît net, propre, souple, sain ... » (1063)

Au niveau de la construction des scènes, nous retrouvons le même principe de reprise et de variation. L'étendue et la profondeur sémantiques d'un moment central sont abordées, palpées à plusieurs reprises et de divers côtés. Cette technique qui consiste à juxtaposer des interprétations différentes sans les faire entrer en concurrence empêche la progression du récit, et comme tous les procédés énumérés, a pour conséquence d'interrompre, voire de suspendre la linéarité de l'écriture. Au lieu de construire des rapports de causalité déterminés, Nathalie Sarraute multiplie et cumule les signifiants complémentaires, qui tendent vers la convergence.

que Cohen semble mettre l'accent sur l'écart linguistique, celui-ci, chez Sarraute, n'est qu'une suite de l'écart du contenu visé, c'est-à-dire d'un contenu jusqu'alors invisible et indicible à la fois.



Les critiques ont appelé ce moyen stylistique, qui peut se manifester à des niveaux si différents, « approximation médiate »<sup>85</sup>. En effet, l'accès direct aux tropismes n'existant pas, le détour par les figures est nécessaire : dès lors, ne serait-ce qu'une coïncidence tout à fait fortuite que les mots *trope* et *tropisme* dérivent tous les deux du mot grec *tropos* (qui signifie « tour, manière, direction »<sup>86</sup>) ?

#### 4.4. Mise en question du langage dénotatif

La difficulté de nommer la sensation du moment extraordinaire vécu au jardin du Luxembourg, le privilège accordé aux formes ouvertes et la figure de l'approximation médiate, tous ces éléments témoignent de l'absence d'un rapport univoque entre signifiant et signifié. C'est implicitement qu'ils mettent en question le langage dénotatif. Ailleurs, cette mise en question se fait de manière très explicite. Elle peut par exemple devenir sujet de réflexion au niveau de l'énonciation :

- De la rancune, de la réprobation ... osons le dire ... du mépris.
- Mais je n'appelle pas cela ainsi. Je ne donne à cela aucun nom, je sens confusément que c'est là, en lui, enfoui, comprimé ... je ne veux surtout pas que cela se mette à bouger, que cela vienne affleurer ... (1059)

Tandis que la voix critique désigne par une série de substantifs le sentiment négatif du père envers la mère, la voix narrative refuse cette nomenclature des sentiments et ce sont de nouveau, comme dans la scène analysée plus haut, uniquement des déictiques (« cela », « c'est là ») et des expressions indéfinies (« quelque chose de », 1059) qui sont aptes à s'y référer directement.

Moins explicites, mais beaucoup plus fréquents sont les substantifs ou les syntagmes introduits par « comme » ou « une sorte de » : « ... comme une petite flamme inquiétante » (1051), « une sorte de réserve, une gêne ... » (1073) etc. – Qu'on s'imagine le professeur corrigeant la copie d'un élève qui s'est servi de telles expressions ! Mais ce n'est pas par paresse

85 Charles Camproux semble avoir employé ce terme le premier, dans son étude stylistique des romans de Nathalie Sarraute (CAMPROUX, Charles, « La langue et le style des écrivains : Nathalie Sarraute », *Les Lettres Françaises*, 4–10 (févr. 1960)). Le terme est ensuite repris par Anthony S. NEWMAN, *op. cit.*, p. 191, et CRANAKI/BELAVAL, *op. cit.*, p. 118.

86 *Le Petit Robert 1, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985.

que Nathalie Sarraute choisit les expressions indéfinies, c'est parce que la langue n'offre rien de mieux et c'est justement pour signaler que le mot choisi ne reste toujours qu'une approximation. Sarraute souligne à maintes reprises qu'au contraire, plus que les indécisions et les expressions vagues que le professeur essaie de chasser du vocabulaire de ses élèves, ce sont les formules figées, formant un système, un ordre à eux qui sont les plus dangereuses : « [...] tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué ... » (997), ou bien : « [...] cette image immuable, j'ai envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots, mais pas trop fort, j'ai si peur de l'abîmer ... » (1010)

Si le langage dénotatif menace la fragilité d'une image ou d'une sensation conservée, le langage métaphorique et connotatif est plus apte à les saisir avec justesse. Cela se trouve thématiquement par exemple dans le passage suivant, où la voix narrative rapporte la persistance avec laquelle autrefois elle était restée fidèle aux paroles inculquées par la mère « aussi liquide qu'une soupe » :

... je suis toujours là, à mon poste ... je résiste ... je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, où j'ai planté son drapeau ...  
 – Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête ...  
 – Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte ... C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement ... *Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations.* (995 ; c'est nous qui soulignons)

Avant d'entrer dans une analyse de la fonction de ces « images » (comme les appelle la narratrice), il faut d'abord définir quelques notions. Pierre Caminade, dans *Image et métaphore*<sup>87</sup>, constate que le langage actuel de la poétique entretient une confusion entre les deux termes du titre de son étude. En s'appuyant sur l'histoire de ces notions qui témoigne des acceptions les plus diverses, Caminade aboutit, grosso modo, à la distinction suivante : l'image est *arbitraire* et *littérale* tandis que la métaphore est *motivée* et *traduisible*<sup>88</sup>. Pourtant – il le concède – ces définitions ne sont pas sans ambiguïté. Lorsqu'on les applique aux textes de Sarraute, c'est surtout le critère de la traduisibilité qui fait problème, car si Nathalie Sarraute a recours à telle ou telle « image », c'est justement parce qu'il n'y a pas d'autres mots qui conviennent.

87 CAMINADE, Pierre, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970.

88 *Ibid.*, p. 135/36.

Mais toujours est-il que ces « images » ne sont pas arbitraires, et elles se comprennent non pas dans leur sens *littéral*, mais dans leur sens figuré. Prenons donc le parti d'appeler les « images » de Nathalie Sarraute « métaphores » pour éviter de suggérer la qualité de l'arbitraire et du littéral en parlant des expressions figurées dans notre texte.<sup>89</sup> En outre, la définition de la métaphore comme Caminade l'attribue à Proust, à savoir que c'est non seulement « un mot pour un autre »<sup>90</sup>, mais « un moment pour un autre »<sup>91</sup>, touche un aspect très important de la métaphore sarrautienne : dans tous ses romans ce sont avant tout des moments, des situations, des éléments narratifs entiers qui ont une fonction métaphorique. Rappelons qu'ils apparaissent le plus souvent dans la sous-conversation, puisque c'est là que sont énoncées les sensations préverbaux, qu'aucun langage dénotatif ne saurait saisir.

Dans *Enfance* cependant, ces éléments, on l'a déjà vu, sont moins imagés et moins étendus. L'hypothèse avancée plus haut était d'attribuer cette réduction métaphorique à une volonté de rendre – dans un récit en majeure partie focalisé sur un enfant – les sous-conversations plus vraisemblables, plus conformes à la compétence de l'enfant.<sup>92</sup> Or, sous l'angle de vision du présent chapitre on peut y ajouter une autre explication : ce n'est pas pour être plus élaborée et plus éloignée que la métaphore est plus poétique, mais c'est sa force connotative et suggestive qui confère au langage son pouvoir poétique. En effet, plus les métaphores sont précises et descriptives, moins elles sont suggestives. Ainsi, dans *Enfance*, les expressions métaphoriques vont de nouveau se condenser dans un substantif ou plus souvent encore dans un verbe. Dans l'exemple suivant, au lieu de construire toute une scène figurée qui illustre le surgissement tropismique d'une des « idées » de Natacha, il suffit de placer dans la phrase deux verbes qui suggèrent le caractère autonome et sournois de l'« idée » : « Mais voici qu'à un autre repas, l'idée revient, elle rôde, elle guette, j'ai peur ... » (1046). Et plutôt que de conférer des détails picturaux à cette situation de victime d'un guet-apens où se trouve Natacha, c'est par une série de verbes et par des reprises – parfois à très grands intervalles – de métaphores du même champ sémantique, que la situation figurée est suggérée et prolongée. Ainsi, l'exemple cité est précédé d'une demi-page de l'expression « l'idée toute prête est là, elle attend ... » (1046), expression encore assez anodine. La menace par l'idée va

89 Cependant, dans la suite de notre travail, nous emploierons le terme *image* dans un sens générique, englobant les métaphores et les comparaisons.

90 CAMINADE, Pierre, *op.cit.*, p. 73.

91 *Ibid.*, p. 79.

92 Voir sous-chap. 3.4. Revivre : écriture de l'intériorité.

s'aggraver de plus en plus, le champ sémantique du danger, de l'attaque imprévue va se concrétiser jusqu'à la phrase finale de la scène : « Mais moi l'idée me déchire, me dévore ... quand elle me lâche, c'est pour un temps, elle va revenir, elle est toujours là, à l'affût, prête à bondir au cours de n'importe quel repas. » (1046) Si donc dans les romans les scènes figurées sont très souvent présentées comme des unités concrètes, comme une sorte de réalité coexistant avec les événements présentés comme réels, dans *Enfance*, ce sont plutôt des bribes de scènes figurées, des reprises métaphoriques dispersées qui suggèrent, qui construisent un certain horizon de signification.

Il est intéressant de constater à ce propos que la voix critique, qui malgré sa fonction rationnelle, n'est pas sans utiliser des analogies, met en œuvre plutôt des comparaisons bien déterminées et limitées que ces expressions métaphoriques dispersées :

Aujourd'hui tu aurais pu imaginer que tu étais comme un parachutiste qu'on lâche au-dessus du vide en lui répétant une dernière fois : « Alors tu te rappelles bien, tu ne te tromperas pas ? tu sais ce que tu dois faire pour y arriver ? » et tu dis « Oui, je sais ... » Et derrière toi la porte se referme. (1128)

Tandis qu'une telle comparaison fait appel à l'intelligence cognitive, la technique utilisée par la voix narrative accroît le pouvoir connotatif et émotif du langage.<sup>93</sup>

#### 4.5. Langage poétique et langage émotif

Dès lors, est-ce que la fonction connotative, la fonction émotive et la fonction poétique coïncident ? Que Jean Cohen le veuille ainsi, c'est le reproche que lui adresse Gérard Genette, dans ses réflexions intitulées *Langage poétique, poétique du langage*. Genette, lui, en s'appuyant sur Mallarmé, Valéry et Barthes, aboutit à la définition que voici : « [...] la fonction poétique est [...] dans cet effort pour « rémunérer », fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe, c'est-à-dire pour *motiver le langage*. »<sup>94</sup>

Si le langage doit donc, pour être poétique, le plus possible *être* ce qu'il *dit*, l'émotivité du langage dans *Enfance* est bien un signe de sa qualité poétique, car ce que veut

93 On reviendra sur le traitement de la métaphore sarrautienne lorsqu'il s'agira de définir notre approche de l'enfance comme domaine comparant. Voir la partie Transition, chapitre 4.3. L'enfance comme domaine comparant.

94 GENETTE, Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », in : *Figures II, op.cit.*, p. 145.

dire ce langage, c'est précisément l'émotion, l'émotion tropismique. Autrement dit, si Cohen et Genette se contredisent en théorie, cette contradiction disparaît si on applique leurs théories à notre texte parce qu'ici, la « rémunération » du signe arbitraire consiste justement à imiter par le langage, dans le langage, un signifié de l'ordre affectif.

L'émotivité du langage se manifeste, entre autres, dans quelques aspects qui ont déjà été analysés, par exemple dans l'effet dramatique de la parataxe, dans l'impression de simultanéité et dans l'utilisation des métaphores. Un autre élément constitutif de l'écriture de l'affectivité est immédiatement lié à la focalisation sur l'enfant : c'est ce qu'on a appelé le principe de l'« intellection différée » et qu'Anthony Newman définit de la manière suivante : « [...] tendance globale qui consiste à suspendre la saisie intellectuelle de la situation surtout dans ses aspects référentiels pour mieux laisser paraître les aspects affectifs. »<sup>95</sup> De même que la figure de l'approximation médiate, l'intellection différée peut se manifester à des niveaux différents du texte. Ainsi retrouvons-nous par exemple, sur le plan syntaxique, fréquemment un « cela » – analogue à celui analysé au début de ce chapitre – qui désigne tout d'abord et de manière très immédiate quelque chose de difficilement nommable avant que soit tentée une description plus précise :

Je n'y pense plus jamais, je peux dire que *cela* m'est complètement « sorti de la tête ». Et un jour voilà que *cela* me revient ... C'est à peine croyable ... Comment est-il possible que j'aie pu éprouver *cela* il y a si peu de temps, il y a à peine un an quand elles arrivaient, s'introduisaient en moi, m'occupaient entièrement ... « mes idées » que j'étais seule à avoir [...]. (1063 ; c'est nous qui soulignons)

Pour illustrer le procédé sur un plan plus global, prenons l'exemple du début de la scène XVI, qui raconte l'arrivée de Natacha à Pétersbourg, chez sa mère et Kolia : la phrase « La ville où je suis arrivée se nomme Pétersbourg. » (1025), au lieu de le commencer, termine ce passage. Avant d'accéder à cette information – la plus objective du passage – le lecteur passe par les perceptions, impressions, émotions et même par les souvenirs de l'enfant. Si par contre, au chapitre VIII les noms de la ville (« Kamenetz-Podolsk ») et de l'oncle (« Gricha Chatounovski ») où Natacha et sa mère vont passer l'été, apparaissent déjà au début de la scène (1003), c'est parce que leurs sonorités ont quelque chose de fascinant pour l'enfant, parce qu'elles communiquent avec son état affectif.

Cet exemple nous conduit à la mimésis de l'émotion par des effets phoniques. Lorsque Natacha, dans la scène d'ouverture du récit, profère les paroles « Si, je le ferai. », cet acte est préparé par une série de mots imitant par des fricatives et des explosives la force éruptive de ces paroles : « ... et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violemment hors de moi les mots ... < Si, je le ferai. > » (993) Ailleurs, on trouve des assonances, des allitérations, des constructions anaphoriques et dans un passage de sous-conversation ruminant des paroles de la mère (« Un enfant qui aime sa mère [...] ») on rencontre même un couple de vers rimés et octosyllabiques qui prend alors une fonction ironique : « C'est cet amour qu'il a pour elle qui la lui fait trouver si belle. » (1042) La norme irréfutable et indiscutable que Natacha perçoit dans les mots de la mère se reflète dans ce moule verbal « tout net et lisse et rond » (1108) où se coule la maxime.

« [...] et puis il y a le rythme »<sup>96</sup>, auquel Nathalie Sarraute attache une importance primordiale. Ici aussi, des particularités stylistiques qui ont déjà été relevées (comme les anacoluthes et les ellipses, les constructions paratactiques et anaphoriques) produisent leurs effets sur le rythme. C'est à travers le rythme qu'est réalisé de la manière la plus directe le but de l'écriture sarrautienne, à savoir de *faire revivre* au lecteur une sensation particulière. On a déjà eu l'occasion d'observer comment, dans une sous-conversation de Natacha, le rythme peut imiter, voire traduire son obstination indignée.<sup>97</sup> Le rythme étant une réalité physique, il touche plutôt le corps que l'intelligence du lecteur, et ainsi il est la base indispensable pour transmettre l'expérience immédiate des ondulations, fluctuations, frémissements et heurts tropismiques. Le sentiment d'être porté par le rythme est bien celui que nous connaissons le mieux de la poésie : dans un texte poétique ce sont souvent les structures rythmiques et phoniques avant les structures sémantiques qui nous charment, nous captivent et nous mettent dans un état de participation.

A cette expérience physique du lecteur correspond, sur le plan de l'énoncé, l'expérience tropismique de la petite Natacha : ce sont dans une très large mesure des métaphores et des comparaisons de l'ordre physique et spatial qui rendent visibles, sensibles et concrets les mécanismes psychiques et affectifs. Le corps *vécu* semble alors impliquer tout un organisme psychique. Ce dernier, loin d'être une entité close et invulnérable, est en constant

96 NEWMAN, Anthony, *op. cit.*, p. 195. Newman cite Nathalie Sarraute : « Creuser et épurer, c'est de la poésie, et puis il y a le rythme. »

97 Voir chapitre 3.4. Revivre : écriture de l'intériorité.

échange avec le monde extérieur. Ceci s'exprime par exemple dans des métaphores d'une intrusion dans l'organisme comme celles des opérations douloureuses (1036 ; 1086) ou de la peur qui s'infiltré (1038). Inversement, la plénitude d'un sentiment emplit et déborde cet organisme psychique. Ce sont donc justement ces métaphores spatiales de la vie affective qui – en même temps qu'elles les thématisent – mettent en question et dépassent les limites du corps mesuré. On rejoint ici le début de notre analyse du langage poétique où cet aspect d'ouverture du moi, de dimensions d'expérience dépassant les normes et les limites, a été relevé comme spécificité du discours poétique.

L'écriture des sensations tropismiques implique donc finalement un certain paradoxe dans la mesure où l'expression de la vie psychique trouve sa voie à travers des formes valorisant ou thématisant des sensations physiques : l'effet du rythme, les métaphores de l'ordre physique et l'importance des perceptions sensorielles dans les faits du passé mettent en évidence que le « souvenir d'enfance » visé par Nathalie Sarraute n'est pas une forme de pensée intellectuelle, mais qu'il signifie re-sentir dans le corps, par le corps. Tous les moyens poétiques et stylistiques étudiés ci-dessus (et peut-être encore bien d'autres qui nous ont échappé) contribuent à faire du passé une réalité présente, concrète, physique.





## 5. L'impact du langage

Rappelons que *tropisme* signifie, au sens concret, réaction, réaction première et immédiate à un stimulus. Or ce qui frappe dans la lecture d'*Enfance*, c'est la fréquence, la force et le pouvoir avec lesquels *la parole* occupe ce rôle de stimulus. La parole comme déclencheur du mouvement tropismique sera le point de départ d'une interprétation plus générale du texte qui s'appuiera sur le rapport de l'enfant au langage, un aspect thématique primordial d'*Enfance*. En effet, le récit entier se laisse lire comme témoignage de l'impact du langage sur une enfant, comme processus d'une socialisation qui se fait avant tout à travers l'apprentissage du langage. Cet apprentissage et les sensations qui l'accompagnent lieront pour toujours l'enfance aux tropismes et les tropismes à l'enfance.

### 5.1. La force de la parole : les sentences

Tout d'abord, Natacha est confrontée au langage par la parole d'autrui, par la parole de ceux qui l'entourent et qui lui sont proches. De la première jusqu'à l'avant-dernière scène, les situations où elle se heurte à ces paroles – ou pour mieux dire où ces paroles la heurtent – se répètent. En voici un aperçu sommaire :

- |       |  |
|-------|--|
| I     | la gouvernante allemande : « Nein, das tust du nicht. »<br>Natacha : « Doch, ich werde es tun. »   |
| II    | le docteur et la mère : « Aussi liquide qu'une soupe »   |
| VI    | la mère : « Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs ... »   |
| (VIII | la mère : « Aniouta est une vraie beauté. »<br>la mère : « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha pendant tout ce temps sans que personne ne songe à me remplacer auprès d'elle. ») |
| XVII  | la mère : « Laisse donc ... femme et mari sont un même parti. »  |
| XX    | « l'oncle » : « Avant de se mettre à écrire un <i>roman</i> , il faut apprendre l'orthographe ... »  |
| XXII  | Natacha : « La poupée de coiffeur est plus belle que maman. »  |

- la mère : « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. »
- XXIII la mère : « Tu n'as au monde qu'une seule maman. »
- XXVI la mère : « Véra est bête. »
- XXX la femme de ménage : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère. »
- XXXIV Véra : « Ce n'est pas ta maison. »
- XLIV Adèle : « On ne t'a donc pas appris, chez ta mère ... »
- L Véra : « Tiebia podbrossili » – « On t'a abandonnée »
- LII Véra : « Ça ne se fait pas. » – Natacha se souvient de « Véra est bête. »
- (LIII/LIV Véra : « Ils ont bonne opinion de soi »)
- LVI Natacha voudrait appeler Véra « maman » ou « maman-Véra » – « Je n'avais sur terre qu'une seule mère ... et elle n'était pas encore morte ... » (phrase d'une lettre de la mère, ici en style indirect libre)
- (LXIV la mère : « Cette ... Véra » – « Eh bien tant mieux pour toi. »)
- (LXVI Véra : « Lili-ne-ment-jamais. »)
- LXIX Natacha : « Dis-moi, est-ce que tu me détestes ? »
- Véra : « Comment peut-on détester un enfant ? »

(Entre parenthèses : les paroles citées ne constituent pas forcément l'intérêt principal de la scène en question.)

Toutes ces paroles, pour la plupart directement adressées à Natacha, sont de véritables sentences qui pénètrent et s'implantent en elle. Si, après tant d'années, elles resurgissent mot à mot, c'est à cause de la force extraordinaire qu'elles ont exercée sur Natacha. Leur caractère violent se montre partout dans le texte : « Il est probable qu'elles ont par leur puissance tout écrasé ... » (1061), « Cela me heurte, me cogne très fort, ce qu'il y a dans ce mot ... » (1132), « ... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. » (1055), ou même : « la volée de mitraille de ces mots lancés par Véra » (1137) etc. Et ce n'est pas seulement en pratique, mais aussi en théorie que Nathalie Sarraute compare les paroles à des armes dangereuses :

Aussi, pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans

que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes. (1597)

Il ne s'agit donc point de paroles lancées dans un débat polémique ou dans une discussion qui s'envenime, mais elles tombent à des moments inattendus et elles sont proférées le plus souvent sans intention malfaisante. (Ce n'est en effet pas par hasard si c'est justement l'*intention* des paroles qui est le plus souvent sujet à discussion entre les deux voix de l'instance narrative.) Les effets n'en sont que plus grands et plus certains : des métaphores de la violence et de la maladie traduisent la virulence avec laquelle les paroles sentencieuses suppriment, interdisent les mouvements intérieurs de Natacha et s'imposent à leur place. Une fois lancées, une fois introduites dans l'organisme psychique, elles s'y déploient et développent une véritable autonomie. Les sous-conversations successives qui exploitent le sens d'une et même sentence illustrent comment, toujours à nouveau, elles peuvent surgir et venir hanter l'enfant.

Dès lors, il apparaît clairement que l'intérêt que prend Sarraute à ces paroles porte en premier lieu sur leur aspect pragmatique. Leur fonction ne se limite jamais à un simple échange d'informations. Comme dans les romans et particulièrement dans *L'Usage de la parole*, c'est la performance du langage qui est visée : on ne pourrait pas le dire de manière plus nette et explicite que par ces deux phrases de « *disent les imbéciles* » : « Des paroles ont été prononcées. Un acte a été commis. » (838)

Mais pourquoi le langage possède-t-il ce pouvoir de s'emparer tellement du sujet, comment se fait-il que les paroles deviennent, sous certaines conditions, « le centre de gravité » (*L'Usage de la parole*, 939) de toute son attention ? De nouveau, ce sont des métaphores désignant la parole sentencieuse qui nous fournissent quelques indices : « mur », « barrière » (1091), « coup de règle » (1094), « paquet » (1041), « carcan », « carapace » (1056), « tenue », « uniforme » (*L'Usage de la parole*, 940), toutes ces métaphores représentent des formes matérielles dures et immobiles qui arrêtent ce qui est mouvement, qui revêtent d'un aspect uniforme ce qui est variation. Le langage apparaît donc comme un instrument qui fixe et fige le monde dans une forme, qui lui donne une consistance, une existence déterminée et précise. Les paroles de Véra « Ce n'est pas ta maison » par exemple, rejettent brutalement la petite fille et réclament, dans ce cas avec succès, une valeur d'absolu : « [...] elles ont une fois pour toutes empêché qu' »à la maison » ne monte, ne se forme en moi ... » (1061) Cet aspect définitif, immobilisant et pétrifiant du langage donne à Natacha la sensation d'y être enserrée et enfermée. Lorsqu'elle confronte les sentences axiomatiques à son expérience ré-

elle, il en résulte un décalage inquiétant. Ainsi, la supposée correspondance entre le signifié et le signifiant se révèle être un piège, le langage être un système qui a ses propres lois.

Si les paroles sentencieuses communiquent à l'enfant surtout le caractère inadéquat et normatif du langage, d'autres expériences lui enseignent que le langage n'est point fiable : le discours de la mère dans l'épisode qui rapporte les tentatives de Natacha pour obtenir un frère ou une sœur (VII) ne fait qu'obscurcir et obnubiler le secret de l'origine des enfants au lieu de l'éclaircir. Dans la scène immédiatement précédente (VI), la mère prévient Natacha du danger du poteau électrique par une menace de mort qui s'avère être vide. La réaction de Natacha, se croyant réellement morte, atteste la force performative de ces paroles. Tandis que ces deux incidents peuvent être attribués au caractère désinvolte de la mère, d'autres scènes témoignent d'un usage de la parole délibérément trompeur : leurrée par l'annonce de la visite de sa grand-mère, Natacha subit le choc brutal de l'anesthésie qui précède l'opération des amygdales (V). Plus tard, ayant fixé avec la mère un code secret selon lequel « Je suis très heureuse » équivaut à « Je suis heureuse », tandis que « Je suis heureuse » signifie « Je suis malheureuse », elle participe elle-même à une telle ruse verbale et fera l'expérience que ce n'est point une garantie pour ne pas en être abusé de nouveau : en révélant le code au père, la mère ébranle encore une fois non seulement la confiance de Natacha en elle, mais aussi en le langage (XXVIII). Ainsi, à plusieurs reprises et très tôt déjà, Natacha fait l'expérience que le langage peut signifier le contraire de ce qu'il dit, que le système verbal peut, selon sa performance souhaitée, se détacher complètement de la réalité, voire la transformer et qu'il devient alors un instrument de pouvoir illimité.

Néanmoins, plusieurs scènes montrent comment l'enfant continue à partir de cette hypothèse que le langage correspond à une réalité sensible, perceptible. Ainsi, sa réaction aux paroles d'Adèle « On ne t'a donc pas appris chez ta mère [...] » (XLIV) est de croire qu'elle porte sur elle des marques extérieures et visibles de sa mère. De même, dans la scène LII, Natacha est convaincue que les mots « Véra est bête » doivent avoir – quelque part, même si elle est invisible – une correspondance concrète et irrévocablement réelle : « ... c'est quelque chose qui doit manquer dans sa tête et la pauvre ne s'en doute pas, il n'y a rien à faire, elle est ainsi faite ... » (1092)

L'effet des paroles inadéquates, des paroles qui opèrent une réduction brutale de la totalité, des possibilités infinies que l'enfant se sent être, cet effet est d'autant plus grand que l'émetteur des paroles lui est proche. Plus le lien est étroit, plus les paroles s'enfoncent et dé-

clenchent des réactions tropismiques ; et plus cette sensibilité tropismique est aiguë, plus l'interaction verbale est difficile et délicate. Inversément, un contact entre proches qui passe non pas à travers le langage mais à travers les sens peut venir effacer l'effet néfaste de la parole, comme le montre la réconciliation avec la mère à la fin de la scène VIII :

Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est vite effacé ... [...] Il a suffi d'un geste, d'un mot caressant de maman, ou simplement que je la voie, assise dans son fauteuil, lisant, levant la tête, l'air surpris quand je m'approche d'elle et lui parle, elle me regarde à travers son lorgnon, les verres agrandissent ses yeux mordorés, ils paraissent immenses, emplis de naïveté, d'innocence, de bonhomie ... et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues. (1009)

Le langage, transportant le sens socialement reconnu du monde, va détruire la relation première et immédiate entre la mère et l'enfant. Il met en place un ordre fixe et puissant auquel il faudra se conformer si l'on veut être admis dans son règne.<sup>98</sup>

## 5.2. Les mots-clichés

La thématique abordée ci-dessus se laisse poursuivre et approfondir par l'analyse de la fonction de quelques mots particuliers que la voix narrative appelle des « grands mots » (1056). Tandis que le père déteste ces mots, la mère les utilise avec prédilection. Un de ces « grands mots » est le mot « amour » : Natacha pousse le père à prononcer « Je t'aime » (1021), tout en sachant que ce mot ne peut être utilisé entre eux que sur le mode de la plaisanterie. Dans les lettres de la mère adressées à Natacha par contre, « notre amour » garde tout son sérieux, tout son poids (1056 ; 1058). Ainsi, bien que Natacha ne se sente point à l'aise face à cette expres-

98 Nous voudrions relever ici une analogie intéressante avec un texte d'Adalbert Stifter, un fragment autobiographique de 1867, qui rapporte cette même rupture de l'état préverbal par le langage. Il s'agit d'un texte plutôt atypique de l'auteur et qui frappe par sa modernité. Le narrateur essaie de décrire, avec les plus grandes difficultés d'expression, l'état de sa petite enfance. On peut noter des ressemblances étonnantes de la technique narrative, du caractère sélectif de la mémoire ainsi que de la structure fragmentaire de ce bref texte avec les scènes d'*Enfance*. Lorsque, vers la fin du texte, le petit garçon casse une vitre – le récit de cet événement est strictement focalisé sur l'enfant –, cela est sanctionné par un acte de parole comparable – non seulement par sa teneur, mais aussi par son effet – aux sentences d'*Enfance* : « Mit einem Knaben, der die Fenster zerschlagen hat, redet man nicht. » Le monceau de tessons devant lequel se trouve l'enfant représente en même temps l'unité brisée de l'espace préverbal. (STIFTER, Adalbert, « Mein Leben. Autobiographisches Fragment », in : *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, Insel, Frankfurt, 1962, pp. 678-682.)

sion, celle-ci peut, en vertu de sa puissance, lui venir en aide et lui servir d'antidote contre un autre « grand mot » qui s'abat sur elle dans la sentence de la femme de ménage « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère. » (1055) C'est moins la mise en question de l'existence de sa mère que le mot « malheur » qui frappe Natacha dans cette phrase. La sous-conversation qui suit montre pourquoi ; en ouvrant ce mot et en étalant ce qui le remplit elle le démasque comme étiquette stéréotypée : « malheur » déclenche en Natacha certaines images concrètes, apprises comme appartenant inséparablement à ce mot, mais qui n'ont absolument rien à voir avec son expérience ni avec son état momentané : « Alors c'est ça, cette chose terrible, la plus terrible qui soit, qui se révélait au-dehors par des visages bouffis de larmes, des voiles noirs, des gémissements de désespoir ... » (1055) D'autres images de « malheur » proviennent de ses lectures : « [...] le malheur qui s'abat sur les enfants dans les livres, dans *Sans Famille*, dans *David Copperfield*. Ce même malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient. » (1056) En termes de linguistique, on pourrait dire que le contenu sémantique du mot consiste en un prototype de « malheur », rassemblant les caractéristiques les plus communes de tous les référents possibles du mot. L'enfant réactive ces traits concrets tandis que dans le langage des adultes ils ont disparu et « malheur » est devenu un mot abstrait, détaché de toute réalité sensible. En confrontant le prototype « malheur » à sa propre expérience, Natacha découvre à quel point ce poncif verbal réduit son vécu authentique et l'enferme dans une catégorie impropre, trop petite et rigide. L'exemple illustre d'une part avec quelle facilité et quelle insouciance le langage et ceux qui l'utilisent font abstraction de la réalité et quel peut être, d'autre part, le choc que provoque cet usage chez un être qui pratique encore un tout autre mode de connaissance du monde.

Natacha va donc se révolter contre cette séquestration verbale. La violence de l'acte libérateur illustre de nouveau la puissance du « grand mot » :

Je reste quelque temps sans bouger, recroquevillée au bord de mon lit ... Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée ... elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre. (1056)

A la fin de cette scène, la voix critique ajoute que la terreur exercée par certains mots ne se limite pas à ceux qui expriment un contenu négatif. Le mot « bonheur » a un effet tout aussi pétrifiant que le mot « malheur ». C'est donc bien le mécanisme du langage qui est en cause et non pas la personne ou le caractère de la femme de ménage qui lui a lancé la sentence. Le

dialogue suivant entre les deux voix, portant sur Véra, fait comprendre qu'un mot comme « méchant » – que le lecteur pourrait être tenté d'assigner à l'un ou l'autre des usagers de ces sentences – fait partie à son tour des étiquettes dangereuses :

- D'ailleurs aucun mot ne vient s'appliquer sur elle ...
- Quand on y pense, tu ne lui en as jamais appliqué aucun. Même « méchante » ...
- C'est curieux, quand il m'est arrivé d'entendre d'autres enfants dire que ma belle-mère était méchante, cela me surprenait ... aussitôt surgissaient des images qui ne trouvaient pas de place dans « méchante » ... (1094)

La catégorie « méchante » est remplie, comme la catégorie « malheur », par des images acquises et assimilées une fois pour toutes.

Dans tous les exemples analysés jusqu'ici, on observe les effets d'une parole stéréotypée d'autrui sur la petite Natacha. Or, elle vit des moments tout au moins aussi pénibles lorsqu'elle tombe elle-même dans ce piège du langage : ses « idées folles » (1045) par exemple lui causent de véritables troubles psychiques. En effet, elles sont produites par un mécanisme très semblable à celui qui vient d'être décrit. Prenons l'exemple de la première « idée » : « Elle [la poupée de coiffeur] est plus belle que maman. » (1039) La « beauté » est de nouveau un concept acquis, un concept qui a été inculqué à Natacha dès son plus jeune âge, par exemple à travers ces paroles de la mère rapportées dans la scène VIII : « Aniouta [...] est une < vraie beauté > » (1005). Les traits de la poupée de coiffeur, correspondant exactement à ce concept, évoquent le mot. D'autre part, ce même mot est lié à la personne de la mère : « Elle avait dû m'amener ... sans jamais l'exiger ... elle m'avait sûrement incitée, sans que je sache comment, à la trouver très belle, d'une incomparable beauté ... » (1039) Puisque donc le mot est habité par ces deux contenus différents, le moment de les comparer, de les confronter va forcément arriver : c'est le moment devant la vitrine du coiffeur et il va cristalliser une nouvelle forme verbale : « Elle est plus belle que maman. » La première acception du mot qui attribue des traits précis à « beauté » l'a emporté et la logique impitoyable de la langue a engendré cette phrase si douloureuse. Mais l'idée ne serait pas tellement grave si on pouvait – en la considérant comme un petit accident ou comme un jeu – la mettre à distance de soi, se décharger de la responsabilité de l'avoir trouvée toute seule. C'est la réaction que Natacha attend de la mère lorsqu'elle lui confie son idée et c'est tout le contraire qui va se produire : l'idée est aussitôt sanctionnée par la sentence « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. » (1042) Ainsi culpabilisée, Natacha doit conclure, con-

trairement à ses expériences avec les paroles d'autrui, que les paroles qu'on prononce soi-même sont prises pour argent comptant et qu'il faut en assumer toute la responsabilité. Une seconde idée (« Maman a la peau d'un singe » ; 1044) avec une seconde tentative pour la confier à la mère, confirme cette nouvelle expérience. Désormais, même si la logique de la langue, combinée à l'observation authentique de l'enfant, ne cesse d'imposer des « idées folles » à Natacha, elle se gardera de les confier à la mère ou à qui que ce soit. Et si à l'âge d'environ huit ans et demi toutes ces « idées » s'imposent à elle et la rongent, nous apprenons (dans la scène XXXVI) qu'à peine un an plus tard, c'est elle qui domine ces idées. A présent, elle ne s'identifie plus avec toute forme verbale qui vient l'habiter, le langage a perdu sa valeur d'absolu et la mise à distance réussit :

Je peux sans crainte penser n'importe quoi. [...] L'idée a glissé, elle est passée ... elles sont discrètes maintenant, les idées, elle ne font que me traverser, elles m'obéissent, c'est moi qui décide de les retenir, de les faire rester le temps qu'il faut, quand il m'arrive d'avoir envie de les examiner, avant de les congédier. (1063/64)

La fin abrupte que trouve le roman de la petite Natacha (scène XX) arrive à la même époque que les « idées folles ». Mais la sentence de « l'oncle » (« Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe ... » ; 1035) constitue, en même temps qu'un choc brutal, une délivrance du malaise qui avait accompagné l'écriture de ce roman. Le sentiment de gêne était venu d'un usage inauthentique de certains mots, pris dans d'autres romans : « ... j'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici, mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs habitudes ... » (1036). Le rapport entre signifiant et signifié qui était trop déterminé, trop figé dans « malheur » est ici trop instable, pas assez clair. Cependant, ici comme là, ce rapport ne repose pas sur la propre expérience de l'enfant mais il est déterminé et imposé du dehors. Natacha, étant convaincue que ces mots « étrangers » (1036) sont les seuls qui puissent vivre dans un roman, se conforme donc à leurs « habitudes ». Les lois de leur combinaison sont vite trouvées car ils s'accordent avec une régularité parfaite aux clichés les plus rebattus :

... ils fuient à travers les gorges, les défilés, portés par un coursier fougueux ... ils murmurent des serments d'amour ... c'est cela qu'il leur faut ... elle se serre contre lui ... Sous son voile blanc ses cheveux noirs flottent jusqu'à sa taille de guêpe ... (1037)



C'est ainsi que Natacha imite ses lectures, qui se révèlent être des mensonges romantiques *et* romanesques à la fois. Seuls les mots qui subsistent de son vocabulaire authentique, les seuls qui lui sont familiers, si insignifiants, « faibles » et « hésitants » (1037) soient-ils, ont la force de faire chanceler tout ce système des lieux communs et de maintenir un doute à son égard.

### 5.3. Le langage et le savoir comme abri

Tout change avec la scolarité de Natacha. Le langage a eu jusqu'alors pour principale fonction d'établir le contact avec les proches, de remplacer la fusion physique perdue dès la petite enfance et, en tant que tel, il a donné lieu à de nombreuses déceptions. Désormais il va se dissocier des rapports affectifs et prendre une tout autre fonction.

Dans ce contexte, la scène XXXV, située exactement au milieu du livre, est significative : la séparation douloureuse de la mère et tous les échecs de communication avec elle, avaient eu pour effet la perte de la maîtrise de l'écriture :

Je n'ai gardé de mon passage assez bref au cours Brébant que le souvenir de mon écriture, jusque-là tout à fait claire, et devenue subitement méconnaissable ... je ne comprenais pas ce qu'il lui arrivait ... les caractères étaient déformés, contrefaits, les lignes portaient dans tous les sens, je ne parvenais plus à diriger ma main ... (1062)

Peu à peu, l'aspect indistinct et confus se perdra et son écriture va redevenir clair, les caractères vont reprendre les contours qu'on exige d'eux. Le travail assidu qui y mène, donne à Natacha un sentiment de satisfaction particulière car il éloigne d'elle toutes les inquiétudes de la vie familiale.

L'effet rassurant de l'école et particulièrement de l'apprentissage de l'écriture, de l'orthographe et de la grammaire, est confirmé dans la première scène qui a lieu à l'école primaire. Une description minutieuse de ce qui se passe en Natacha pendant une leçon de dictée témoigne de l'importance que prennent les aspects formels du langage pour elle. L'accent est mis sur l'articulation claire de la maîtresse, sur le caractère intact des mots et finalement sur la justice de la note qui sanctionne son effort. Les formes du langage, obéissant à des lois immuables, représentent un « abri », la « sécurité » (1081) pour Natacha parce qu'« ici », par rapport à « là-bas », « au-dehors » (1081), aucune relation affective n'est en cause, parce qu'on ne risque pas de se laisser enfermer par une parole lourde, ni ne s'expose au danger d'en prononcer une. Ainsi, la maîtrise du langage peut prendre un aspect ludique : « quel jeu

peut être plus excitant ? » (1081) Le plaisir que Natacha éprouve en écrivant la dictée est à son comble dans la phrase : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. » (1081) L'identification totale avec le langage est alors non plus menaçante (comme elle l'était à propos des « idées »), mais rassurante.

La même identification satisfaisante, la même absorption dans le langage réapparaissent dans la scène de la leçon de récitation (IL). De nouveau, toute l'attention de la fille est concentrée sur les aspects matériels, cette fois-ci phoniques, des mots. Toute subjectivité étant exclue, il est possible d'atteindre la perfection « ... ce que confirme, comme il se doit, comme il est juste, la maîtresse quand elle prononce ces mots où il n'y a pas de place pour la moindre réserve. < C'est très bien. Je te mets dix. > » (1088)

Dans toutes ces assurances qu'offre l'école, il faut voir moins une critique de la vie familiale, pourtant pleine d'imprévus, qu'une critique implicite du système scolaire. Le savoir où Natacha se réfugie, c'est avant tout un savoir nommer, une connaissance de classements et de nomenclatures. Tout ce « qu'on s'efforce d'introduire dans [s]on esprit » (1082) – que ce soient les nombres de la table de multiplication ou les noms des départements, préfectures et sous-préfectures – toutes ces matières ont pour but de mettre de l'ordre dans le monde et de soumettre l'enfant à cet ordre. Inversement, le langage et le savoir donnent à l'enfant l'illusion de dominer, de posséder le monde : « Seule une maîtrise parfaite peut donner un pareil contentement. » (1082) En plus de cette satisfaction immédiate, Natacha constate que tout son entourage respecte le travail scolaire, qu'il y a chez les adultes un consensus sur sa valeur, ce qui augmente son sentiment de sécurité dans cet univers.

Le mode d'apprentissage pratiqué à l'école a pour conséquence de rendre indispensable la dénomination de toute chose. La scène LVI illustre à quel point elle devient même essentielle pour la propre identité de Natacha :

Tous les enfants autour de moi disent « maman », Lili sait le dire aussi maintenant, Véra en parlant de moi dit toujours ma fille ... [...] Et puis, malgré son air si jeune, cela me gêne de l'appeler Véra, comme le fait mon père, comme si j'étais une grande personne, je lui propose donc un jour [...] de lui dire maman. (1110)

Véra y met la condition que sa vraie mère soit d'accord et le refus de celle-ci cause le plus grand désespoir à Natacha : « Mes larmes, celles d'autrefois, taries depuis près de deux ans ... [...] ces larmes reviennent plus âcres encore, plus rongeantes. » (1111) Arrachée à la sécurité des terminologies faciles, Natacha est de nouveau confrontée aux sensibilités et aux vulnérabilités qui règlent l'interaction verbale dans le domaine intime.

Dans le monde de l'école en revanche, elle va apprendre un usage du langage de plus en plus détaché de tout rapport avec sa vie sentimentale : c'est la scène LV, rapportant l'écriture d'un devoir de français, qui en démontre les mobiles et les effets. Le devoir porte le titre « Mon premier chagrin ». Le mot « chagrin », selon le mécanisme déjà analysé à propos de « malheur », de « méchante » et de « beauté », déclenche certaines images qui sont, pour des raisons que la voix narrative explique à la voix critique, éloignées de son propre fonds d'expérience :

De retrouver un de mes chagrins ? Mais non, voyons, à quoi penses-tu ? Un vrai chagrin à moi ? vécu par moi pour de bon ... et d'ailleurs, qu'est-ce que je pouvais appeler de ce nom ? Et quel avait été le premier ? Ce qu'il me fallait, c'était un chagrin qui serait hors de ma propre vie, que je pourrais considérer en m'en tenant à bonne distance ... cela me donnerait une sensation que je ne pouvais pas nommer, mais je la ressens maintenant telle que je l'éprouvais ... un sentiment ... (1103)

La voix critique complète : « De dignité, [...] et aussi de domination, de puissance », et la voix narrative prend le relais en ajoutant « de liberté » (1104). Ce sont la liberté et la puissance de faire exister – par pure invention – quelque récit pour un but déterminé : celui de remplir la catégorie « Mon premier chagrin » par un sens socialement reconnu et d'atteindre par là une récompense. L'imagination et le langage seront les instruments permettant d'atteindre ce but : « [...] je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces chagrins qui leur conviennent ... » (1104) En faisant « choisir » Natacha, avec une lucidité perspicace, « un modèle de vrai premier chagrin de vrai enfant ... la mort de mon petit chien ... » (1104), Nathalie Sarraute démasque toute une série de clichés qui règnent dans le monde des adultes : pureté et innocence enfantine, amitié entre enfants et animaux, unité et entente familiale, nature idyllique etc. Natacha, parfaitement au courant de ces lieux communs, prépare l'attendrissement de son lecteur avec un calcul cruel qui trouve son point culminant dans une véritable perversion : à son esquisse de l'accident horrible du petit chien sur le remblai de la voie ferrée s'ajoute le commentaire laconique « ... ici pourront se déployer des splendeurs. » (1105) Ce qui, à Natacha, paraît être un choix libre, n'est en dernière analyse que l'accomplissement de la théorie bakhtinienne du principe dialogique, la réussite de l'éducation qui « n'est elle-même nulle autre chose que l'effort pour habituer l'homme à tenir constamment compte de son auditoire »<sup>99</sup>.

Si autrefois Natacha avait éprouvé de la gêne à faire usage d'un langage dépourvu d'un fond d'expérience réelle, si cet usage lui avait donné la sensation d'« errer dans des lieux [...] jamais habités » (1036/37), à présent, aucun de ces scrupules ne subsiste : ces mots, qui avaient été des « étrangers » (1036), lui paraissent maintenant « comme revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête » (1105), dont la compagnie lui est agréable. Sans doute s'est-elle familiarisée, par l'école et par ses lectures, avec la norme de la langue écrite et a-t-elle acquis tous les moyens, y compris la consultation du Larousse, qui lui permettent de reproduire cette norme avec une correction exemplaire. Dans sa prédilection pour les formes, elle va jusqu'à arranger le contenu selon certaines sonorités particulièrement séduisantes, une façon d'écrire contre laquelle la voix critique, rappelons-le, avait mis en garde la voix narrative au début de son récit<sup>100</sup>. Les « petit[s] morceau[x] de préfabriqué » (997) se présentent à Natacha avec une facilité naturelle ; le langage, une fois de plus, apparaît comme un système autonome, ayant ses propres lois : « [...] je veux laisser les mots prendre tout leur temps, choisir leur moment, je sais que je peux compter sur eux ... les derniers mots viennent toujours comme poussés par tous ceux qui les précèdent ... » (1107)

Finalement, le geste qui termine cette rédaction est tout à fait caractéristique : « Il ne me restera plus qu'à tracer à bonne distance de la dernière ligne un trait bien droit et net avec ma plume très propre et ma règle. » (1107) Le texte est définitivement clos et la netteté de ses contours est à l'image du sujet qui lui avait été imposé. La certitude d'avoir exploité le mieux possible le terrain prescrit donne à Natacha un sentiment de satisfaction dont la voix critique affirme qu'il ne sera égalé par aucun des textes écrits plus tard. Cette intervention de la voix critique thématise l'écriture de l'auteur et appelle la comparaison entre l'écriture de Natacha et celle de Nathalie Sarraute. En effet, toute la scène peut être lue dans une perspective métalittéraire et c'est probablement son aspect le plus intéressant. Seulement, nous semble-t-il, il a donné lieu à des malentendus : quelques critiques ont interprété cette scène comme un récit rapportant la naissance de l'écrivain, ont conclu de *Mon premier chagrin* à *Tropismes* et aux autres œuvres de Nathalie Sarraute. C'est le contraire qui est vrai. Voici les qualités que l'enfant apprécie dans son devoir :

... je l'ai trouvé parfait, tout lisse et net et rond ... [...] « Mon premier chagrin » est arrondi et fixe à souhait, pas la moindre aspérité, aucun mouvement brusque, déroulant ... rien qu'un balancement léger et régulier, un doux chantonnement ... (1108)

Sarraute en revanche privilégie – nous l'avons vu – les formes ouvertes et les structures fragmentaires. « Mon premier chagrin », au lieu d'annoncer le futur écrivain, illustre la manière dont il ne faut pas écrire ; cette rédaction scolaire est le modèle par excellence de l'écriture inauthentique que Nathalie Sarraute, au cours de toute son œuvre, n'a pas cessé de dénoncer. Des expressions telles que « tout lisse et net et rond » reviennent constamment en rapport avec des œuvres d'art, mais elles n'ont jamais qu'une valeur négative. C'est justement le caractère achevé et parfait qui fait problème, car ces expressions réclamant un absolu ne peuvent exister qu'en rapport avec une norme, avec un modèle reconnu. Ainsi, il n'est point étonnant qu'à propos de « Mon premier chagrin » soient évoqués les modèles littéraires de Natacha – dont fait partie par exemple Balzac. Par le souvenir de cette rédaction, Nathalie Sarraute récuse l'imitation, voire le plagiat de la littérature du passé et met en question la pratique d'une écriture qui n'ose pas quitter les voies rebattues des conventions littéraires et d'une langue écrite normative.

#### 5.4. La rencontre de l'enfant avec le monde

Les nombreux passages qui montrent Natacha aux prises avec le langage et dont une partie seulement a pu être analysée, témoignent de l'intérêt de Sarraute pour une zone frontière : entre une saisie non-verbale du monde et une connaissance du monde par le langage. L'espace temporel embrassé par (l')*Enfance* étant celui de leur confrontation, on observe surtout les effets de la parole des adultes sur l'enfant et l'évolution de l'usage que Natacha elle-même fait de la parole. Essayons, pour terminer ce chapitre, non seulement de retracer le passage de l'« in-fans » au « parlêtre »<sup>101</sup>, mais surtout de mieux cerner l'opposition fondamentale qui se dessine entre ces deux modes d'appréhension du monde.<sup>102</sup>

A la différence de ce qui caractérise le langage et son usage, l'état pré- ou non-verbal n'a encore été que peu explicité, et en effet, il est beaucoup plus difficile à décrire. Pour essayer une première approche, on peut prendre le détour par la technique narrative de l'œuvre, analysée plus haut : on se rappellera que le récit de la voix narrative, en grande partie focalisé

101 Mot lacanien, cit. dans RAFFY, Sabine, *op. cit.*, p. 172.

102 Keling Wei va jusqu'à parler d'une « enfance de la langue » comme « état secret de la langue » (p.103). (WEI, Keling, « Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », *Etudes françaises*, 40, 2, 2004, pp. 101–114.)

sur l'enfant, rapporte les impressions du passé avec une impartialité étonnante. A l'exception des passages où la voix critique vient s'immiscer, elle s'abstient de juger les personnages et elle se méfie des dénominations et des abstractions. Le seul but de son récit est de revivre les situations et de ranimer ainsi les sensations. En effet, cette technique est la pratique de ce qui en même temps est représenté comme la spécificité de l'enfance : l'enfant a son regard premier sur les choses ; il est confronté à la présence inouïe de ce qui est là, devant lui. Alors que les adultes semblent connaître et avoir compris le monde en le nommant, l'enfant se contente de regarder, d'écouter, de sentir. Les expériences toujours nouvelles, toujours différentes peuvent venir s'infiltrer à l'intérieur du *je* sans qu'un langage ne les intercepte aux limites de ce *je*.

L'image courante de l'enfance comme univers d'imagination et d'invention, comme lieu de sécurité et de protection ne vaut pas pour *Enfance*. A sa place il se dessine, par le souvenir des tropismes, une autre conception : celle d'une rencontre avec le monde qui ne pourrait pas être plus réelle, plus authentique et moins protégée ; celle d'une rencontre avec un monde qui n'est encore encombré par aucun mot et qui possède tout son poids élémentaire.

Les mots mêmes sont objets de cette confrontation directe : toute une série d'exemples montre comment Natacha est attirée par les signifiants, comment elle se laisse imbiber par leur structure phonique. C'est comme si elle cherchait le sens profond des mots dans leurs qualités matérielles. Les couples de signifiants russes et français, « soleil » – « solntze » (XXV, 1048) et « courroux » – « gniev » (LXIV, 1134), tous les deux évoqués à des moments de séparation de la mère, deviennent, malgré leur signifiés identiques, emblématiques du déchirement de Natacha entre l'univers paternel français et l'univers maternel russe. L'essence de ces couples de signes gît pour la fille non pas dans leur signifié, identique par convention, mais dans leurs signifiants, donc dans leur différence. Cette rencontre toujours nouvelle avec les mots empêche, à la différence de l'attachement à une signification apprise une fois pour toutes, l'illusion d'une maîtrise parfaite du langage.

La saisie du monde par l'enfant implique – on l'a également vu lors de l'analyse des focalisations du récit<sup>103</sup> – une haute importance des sens et du corps. Tandis que, dans la petite enfance de Natacha, il était naturel que le contact avec la mère passe en premier lieu par le corps et que les paroles que la mère lui adressait soient secondaires (« écouter sans com-

prendre », 996/97), à l'âge d'onze ans, lors de la visite de la mère, Natacha éprouve une gêne en présence du corps à demi nu de sa mère et – bien que ce soient les perceptions du parfum et de la peau maternels qui rétablissent tout de suite la familiarité – la communication semble n'être plus possible qu'à travers le langage : « Et pourtant il fallait se parler ... Que pouvait-on faire d'autre, quel autre moyen y avait-il de se retrouver ? » (1130) Dans l'image conceptuelle du monde que Natacha a acquise entre-temps, il n'y a pas de place pour l'expression et la communication par le corps.

L'effet paralysant du langage sur Natacha qui a été analysé plus haut laisse conclure à certaines qualités de l'enfant et à leur valorisation positive : ce sont le mouvement fluctuant, les possibilités infinies, l'ouverture, l'indéfini et l'informe qui s'opposent à la fixité du monde social et logocentrique et qui caractérisent donc l'être de l'enfant. Dans ce contexte, une critique d'un passage de la célèbre préface sartrienne à *Portrait d'un inconnu* nous semble être intéressante et tout à fait justifiée : Monique Wittig, dans un article sur la locution et l'interlocution dans l'œuvre de Sarraute<sup>104</sup>, reproche à Sartre sa formule, pourtant si souvent répétée, du « va-et-vient incessant du particulier au général » (39), par laquelle il a caractérisé le mouvement tropismique, imaginant une conscience particulière qui réagit à des impulsions sociales et entendant donc par « particulier » l'individuel et par « général » le social :

Alors que justement c'est tout le contraire puisque chaque fois que *je* se parle au singulier c'est alors, d'après Sarraute, que *je* est le général, un « infini », une « nébuleuse », un « monde », et qu'il suffit d'un interlocuteur, d'un seul pour que de général *je* devienne un simple particulier, dans un mouvement exactement inverse à celui qu'on attribue à la science.<sup>105</sup>

Les traits qu'on voit attribués ici à l'individu isolé de la société sont exactement les mêmes que ceux qui ont été relevés comme spécifiques de l'enfant. « L'interlocuteur » dont parle Monique Wittig brise tout d'abord l'unité et la totalité de l'état préverbal de l'enfant et on a vu quels en sont les effets. Le langage apparaît alors comme le fruit de la connaissance que l'enfant est obligé de goûter et qui provoque sa chute dans un monde où un mot est déjà un préjugé. Et ne faut-il pas, pour échapper à ce monde, retrouver justement ce regard impartial et préverbal de l'enfance ? : « Si vous ne retournez à l'état des enfants, vous ne pourrez entrer

<sup>104</sup> WITTIG, Monique, « Le lieu de l'action », *Digraphe*, 32, mars 1984, pp. 69–75.

<sup>105</sup> WITTIG, Monique, *op. cit.*, p. 74.

dans le Royaume des cieux. »<sup>106</sup> Natacha, en tout cas, pour l'instant, en subissant l'éducation, en entrant dans la société et dans la chaîne des générations de son lignage, est forcée de prendre le chemin inverse.

L'optique du présent chapitre confère finalement une signification particulière aux deux scènes qui flanquent le récit. Le tout premier souvenir rapporte une révolte contre le langage. Transgressant les limites imposées par les paroles de la gouvernante allemande (« Nein, das tust du nicht » ; 10), le geste qui tranche la surface « délicieuse » (992) du canapé et qui fait apparaître « quelque chose de mou, de grisâtre » (993) se dirige en même temps contre le langage : symboliquement, sa surface lisse est déchirée et la révélation d'un intérieur opaque correspond exactement à l'expérience que Natacha va faire, tout au cours de son enfance, avec le langage : dépourvu d'un noyau dur, il n'est que surface et carapace ; il recouvre et cache l'aspect trouble du monde et met en forme ce qui est mou, informe et indéterminé.

La toute dernière scène par contre, qui pour la narratrice marque la fin de son enfance, nous montre encore une fois un moment vécu hors du langage, un moment où Natacha se laisse pénétrer par les impressions sensorielles, où elle n'a « pas de limites, pas de fin » (1144), bref, un moment vécu sur le mode de l'enfant. Celui-ci aura disparu avec l'entrée au lycée ; désormais, le mode du savoir et de la connaissance dominera : voilà ce que la voix narrative explique tout à la fin de son récit en se servant de métaphores qui sont à présent faciles à interpréter :

Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé ...  
Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance ... (1145)

Au lieu de conclure avec cette fin d'*Enfance*, citons encore un tout dernier passage, apparemment insignifiant, mais qui prend une valeur exemplaire dans ce contexte : l'extrait suivant illustre parfaitement l'opposition fondamentale entre le monde de l'enfant et le monde des adultes en faisant porter l'interrogation de Natacha sur le langage qui enferme même le



temps, la plus fluctuante et fuyante des expériences humaines qui soit, dans des catégories toujours pareilles et régulières :

Je me tiens debout devant lui entre ses jambes écartées, mes épaules arrivent à la hauteur de ses genoux ... j'énumère les jours de la semaine ... lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche ... et puis, lundi, mardi ... « Ça suffit maintenant, tu les sais ... – Mais qu'est-ce qui vient après ? – Après tout recommence ... – Toujours pareil ? Mais jusqu'à quand ? – Toujours. – Même si je le répète encore et encore ? Si je le dis toute la journée ? Si je le dis toute la nuit ? ça va revenir de nouveau, lundi, mardi, toujours ? » (1011)



TRANSITION

*D'ENFANCE A L'ENFANCE*



## 1. *Enfance* : un texte complémentaire

Comment le passage de l'analyse d'*Enfance* à l'analyse de l'enfance se justifie-t-il ? La question en soulève d'abord deux autres : Quelle est la part de nouveauté qu'apporte *Enfance* à l'œuvre sarrautienne et quelle est sa part de continuité avec l'œuvre précédente ?

### 1.1. L'autre face

Depuis que Sartre, dans sa préface à *Portrait d'un Inconnu*, a parlé du « règne du lieu commun » (36) et de « l'inauthenticité » (37) dans l'univers fictionnel de Sarraute, pratiquement depuis qu'elle existe donc, la critique sarrautienne porte son attention sur l'écriture du lieu commun, sur l'inauthenticité du dialogue, sur la communication comme rituel social. Le texte sarrautien est considéré avant tout comme mise en scène de la parole, comme représentation de la façade verbale quotidienne de l'être humain, comme un tissu polyphonique de lieux communs. (La célèbre polyphonie ne serait-elle, à la fin, qu'une homophonie, l'homophonie de la voix commune ?) « Et derrière ce mur ? Qu'y a-t-il ? Eh bien justement, rien. Rien ou presque. [...] *L'Authenticité*, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort, est partout suggérée mais invisible. » (37) La position de l'authenticité<sup>107</sup> passe pour invisible et indicible. Tout au plus, elle peut être évoquée entre les lignes, dans les sous-conversations faites d'images qui pourtant, à leur tour, appartiennent à ce langage de la communauté puisque c'est leur fonction – selon les propos de l'auteur elle-même – de transmettre très vite au lecteur, et sans que celui-ci ait à réfléchir longtemps, une certaine sensation.

Or, la première partie de cette étude a eu pour but de mettre en évidence que Sarraute, dans *Enfance* exceptionnellement, cherche à inventer un langage pour dire la position authentique. Certes, là aussi, la parole de l'Autre joue un certain rôle dans la mesure où elle déclenche les sensations tropismiques. Mais c'est un rôle ponctuel : toute une scène, on l'a vu, peut suivre une sentence initiale pour en exploiter la portée. La réponse de l'enfant à la parole de l'Autre n'est pas – pas encore – une réponse par cette même parole, qui est la parole de la communauté. C'est plutôt une révolte intérieure contre elle. Ce qui dans les romans n'est sou-

<sup>107</sup> Cette notion de l'*authenticité*, employée quelque peu naïvement jusqu'ici, sera l'objet d'un examen critique au chapitre suivant de cette partie de transition : 2. La notion de l'*authenticité*.

vent qu'évoqué, on l'entend retentir pleinement ici, renvoyer un écho différent. (Rendre peut-être, au lieu de la fausse monnaie de la parole, quelque chose comme ce « son pur » dont rêvait Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* ?) Ce qui occupe essentiellement l'espace du texte d'*Enfance*, ce n'est plus la circulation de la parole de tout le monde, mais c'est le scrutement de l'effet de cette parole, c'est ce qui s'oppose à elle, c'est le mouvement tropismique lui-même : c'est-à-dire la sensation authentique.

## 1.2. Le débat autour d'*Enfance* :

retour à la tradition ou continuité tropismique ?

Ce n'est pas seulement ce changement de ton mais surtout la matière de toute évidence autobiographique du récit qui a déclenché un débat sur la continuité de l'œuvre et qui a divisé la critique sarrautienne en deux camps : les uns cherchent à démontrer l'unité du récit autobiographique avec les textes précédents<sup>108</sup> tandis que les autres considèrent *Enfance* comme une volte-face inquiétante ou comme une trahison à la « cause » du Nouveau Roman<sup>109</sup>. Evidemment, tout dépend des critères qu'on invoque. L'argument le plus fort de ceux qui défendent la théorie de la rupture est la réception de l'œuvre. Par rapport aux romans, *Enfance* a été un véritable « bestseller ». <sup>110</sup> Pourquoi ce succès ? Relève-t-il vraiment d'une rupture esthétique décisive ou serait-il plutôt dû à un malentendu ?

Avec *Enfance*, Nathalie Sarraute semble retourner aux caractères et à l'intrigue ; elle nous livre des possibilités d'identification biographique et force est de constater que le texte a souvent été lu à ce niveau. Cette lecture produit, malgré les protestations de l'auteur, des in-

108 Par exemple : – VAN ROEY-ROUX, Françoise, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », *Etudes littéraires*, vol. 17, 2, 1984, pp. 273–282. – VERCIER, Bruno, « (Nouveau) Roman et Autobiographie : *Enfance* de Nathalie Sarraute », *French Literature Series*, XII, 1985, pp. 162–170. – JEFFERSON, Ann, « Autobiography as intertext : Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet », in : Michael WORTON and Judith STILL (éd.), *Intertextuality : Theory and Practices*, Manchester, Manchester University Press, 1990, pp. 108–129. Une voix de poids vient appuyer cette lecture de la continuité esthétique : Jean-Yves Tadié, dans sa préface à l'édition de la Pléiade, écrit : « *Enfance* ne diffère pas des autres œuvres de Nathalie Sarraute, la méthode, ou l'art, est identique, ainsi que l'inspiration involontaire qui l'a fait naître. » (XXV/XXVI)

109 Parmi d'autres : BESSER, Gretchen, « Sarraute on Childhood – Her Own », *French Literature Series*, XII, 1985, pp. 154–161.

110 Pour les détails de cette réception inattendue voir le chapitre « Accueil de la critique » dans l'édition de la Pléiade, pp. 1944–1948, où Ann Jefferson parle même de « popularité » de l'œuvre, terme inouï jusqu'alors dans la critique sarrautienne !

terprétations dans des perspectives biographisantes, psychologisantes et psychanalytiques.<sup>111</sup> On ne peut nier qu'*Enfance* offre un riche inventaire de scènes et d'images à ce type d'interprétation qui donne des résultats souvent séduisants, parfois même assez convaincants. Ainsi, par exemple, la lecture d'*Enfance* comme un récit de la grande absence d'une mère. Même si l'on peut admettre que souvent la richesse du texte dépasse les intentions de l'auteur, même si de telles lectures peuvent coexister avec d'autres, fondées plutôt sur l'originalité de l'expression et le côté auto-réflexif du récit, elles sont obligées, pour pouvoir s'imposer comme intérêt principal d'*Enfance*, de postuler la rupture esthétique et par conséquent de négliger les aspects qui assurent la continuité avec l'œuvre précédente. Ceux-ci, précisément, étaient au centre de notre analyse, qui a montré pourquoi et comment nous sommes dans la même esthétique et dans les mêmes thématiques que dans les romans antérieurs et qu'*Enfance* nous en révèle seulement une face nouvelle, jusqu'alors à peine perçue : la position de l'authenticité.

Dans *Enfance*, l'écriture de la position authentique est donc plus explicite que dans tout autre livre sarrautien. Elle trouve son expression dans et par la figure de l'enfant qui représente, le plus directement et concrètement possible, la position de l'en-deçà de la parole, de l'avant-la-parole. C'est à cela que tient la différence de ton d'*Enfance* et non pas à une rupture radicale de l'auteur avec son credo esthétique.

### 1.3. Le lien matériel

Aussi, les partisans de la théorie de la rupture ont-ils tort de prétendre que la substance autobiographique soit tout à fait nouvelle dans *Enfance* et qu'elle soit absente des romans précédents. Elle y est présente sans être donnée comme telle ; autrement dit, la matière autobiographique d'*Enfance* est une matière fictionnelle utilisée en partie déjà dans la production littéraire antérieure à cet ouvrage.

111 – BESSER, Gretchen, *op. cit.* – HEWITT, Leah D., *Autobiographical Tightropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990. – RAFFY, Sabine, *op.cit.* – PATTERSON, Yolanda A., « Childhood memories : Nathalie Sarraute's *Enfance* and Simone de Beauvoir's *Mémoires d'une jeune fille rangée* », *Simone de Beauvoir Studies*, 4 (1987), pp. 151-157. – BAEHLER, Aline, « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées », *Dalhousie French Studies*, 18, 1990, pp. 19-30. – PHILLIPS, John, *Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Lang, 1994.

Pour établir un premier rapport entre *Enfance* et les autres textes, on peut donc commencer par noter les liens les plus apparents : une certaine matière, peu importe si on veut la nommer autobiographique ou fictionnelle, mais en tout cas commune et récurrente, et cela souvent jusqu'à l'identité textuelle. Avant d'écrire un récit autobiographique de son enfance, Nathalie Sarraute a intégré un certain nombre de souvenirs d'enfance dans ses romans. En les relevant il ne s'agit ni de prouver la véracité biographique de ces scènes quasi-identiques ni, pour l'instant, de commenter leurs fonctions respectives dans les textes, mais de montrer, dans un premier pas, le lien pour ainsi dire *matériel* entre *Enfance* et les autres textes.

### ***Tropismes***

On ne relève pas de séquences véritablement identiques, mais une quantité d'amorces de scènes développées dans *Enfance* et dans les romans.<sup>112</sup> Pour n'en citer qu'une, non seulement assez proche d'une scène d'*Enfance* (XXI), mais aussi en rapport avec un chapitre central de *Portrait d'un inconnu* : *Tropisme XX* évoque la peur nocturne d'un enfant qui va se transformer en une véritable angoisse chez le personnage devenu adulte. Elle rappelle la peur nocturne de Natacha aussi bien que l'angoisse du vieux du *Portrait*, comparée à celle d'un enfant (110).

### ***Portrait d'un inconnu***

Bien que le *Portrait* soit un roman particulièrement riche en imaginaire de l'enfance, il n'offre que très peu de possibilités d'identification textuelle avec des passages d'*Enfance*. Retenons seulement un vocabulaire quasi identique lorsqu'il s'agit de parler de la vision enfantine de l'avenir : « Comme autrefois, il y avait longtemps, l'avenir s'étendait devant moi, délicieusement imprécis, ouaté comme un horizon brumeux au matin d'un beau jour. » (86) Dans *Enfance*, on retrouve « ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance ... » (1145)

### ***Martereau***

Dans *Enfance*, nous assistons à l'éveil d'un soupçon terrible : la mère est mesquine ; elle laisse seulement les mauvais morceaux de viande aux bonnes. Cette « idée folle » d'*Enfance*

112

Voir Deuxième Partie, chapitre 1. *Tropismes* : les cellules d'origine.



(1045) sert d'illustration au tout premier soupçon qui s'éveille à l'égard de l'intégrité morale de Martereau, au moment où le je-narrateur est blâmé de n'avoir pas pris de reçu pour une importante somme d'argent (271/72).

### ***Le Planétarium***

On dit d'un personnage du *Planétarium* (359) comme de Véra dans *Enfance* (1050 ; 1092) : « Elle est bête », sentence qui dans les deux cas sert à un autre personnage d'antidote contre la menace qu'il sent venir de la femme en question.

### ***Les Fruits d'or***

*Les Fruits d'or* présente relativement peu d'imaginaire de l'enfance et aucune scène commune à *Enfance*.

### ***Entre la vie et la mort***

*Entre la vie et la mort* est le roman le plus riche en matière commune avec le récit autobiographique *Enfance*.

Une seule scène de ce roman (633-638) préfigure et condense plusieurs éléments développés dans *Enfance* : les jeux de mot de l'enfant pendant un long voyage en train à travers des plaines blanches vont occuper la scène XXV d'*Enfance*. Dans *Entre la vie et la mort*, le jeu de mot obsessionnel porte sur les mots « hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O ... » qui sont associés à un cauchemar déclenché par un tableau figurant une procession catholique. Ce cauchemar et son origine vont faire l'objet de la scène XXI d'*Enfance*. Finalement, dans ce passage, la mère demande à l'enfant ruminant s'il a ses « idées » (633) et évoque ainsi deux scènes d'*Enfance* à intérêt capital : la scène XXII où les « idées folles » envahissent Natacha et la scène XXXVI qui rapporte comment la fille a appris à les dominer.

Un autre retour en arrière dans l'enfance de l'écrivain d'*Entre la vie et la mort* raconte l'épisode du devoir de français intitulé « Mon premier chagrin », épisode identique à celle de la scène LV d'*Enfance*.

Exactement comme dans la relation de Natacha à sa mère, le rapport intellectuel difficile de l'écrivain à sa mère est accompagné par une relation de tout autre nature, remontant à la petite enfance, qui se base sur les perceptions sensorielles du toucher et de l'odorat et qui relève de la plus grande intensité affective : dans *Enfance* comme dans *Entre la vie et la mort*,

à plusieurs reprises et par les mêmes termes sont évoqués la douceur des cheveux et de la peau ainsi que la fraîcheur du parfum de la mère (698/1129).

### ***Vous les entendez ?***

Bien que ce soit le seul roman qui – comme *Enfance* – mette en scène des enfants comme personnages principaux, il ne présente aucune identité de scène avec *Enfance*.

### ***« disent les imbéciles »***

Dans un passage de « *disent les imbéciles* », Sarraute s'en prend à la manière très grossière dont le langage divise le monde en catégories : vieillards, amoureux, chats, enfants. Une page est consacrée à ces derniers, à ceux parmi eux qui « forcent leur ligne » et par là trahissent le fait que les enfants « ne < sont > pas, mais qu'ils < font > » (894), qu'ils s'efforcent donc de satisfaire les attentes portées à la catégorie à laquelle ils appartiennent. Ce qui ici reste dans le général et dans la théorie est illustré dans *Enfance* par une scène concrète qui nous montre Natacha singeant la petite fille naïve et sage (1022/23).

### ***L'Usage de la parole***

Un chapitre de *L'Usage de la parole* exploite « Le Mot Amour » dans tous les effets qu'il peut avoir (946ss.). Une des situations évoquées correspond à la scène XI d'*Enfance* et utilise le même bref dialogue – une seule question, une seule réplique – qui pourtant véhicule un flot de sensations : « < Tu m'aimes ? > [...] < Mais oui, bien sûr, je t'aime. > » (952 ; 1021)

### ***Tu ne t'aimes pas*<sup>113</sup>**

Le titre de l'avant-dernier livre de Nathalie Sarraute l'annonce : les mêmes paroles qui avaient déjà donné lieu à des scènes de *L'Usage de la parole* et d'*Enfance* sont reprises encore une fois :

– Imaginons cela : un « Je » autonome se présente devant un « Tu » et lui envoie « aime » ... Il peut aussi lui demander de le lui renvoyer ... « Tu m'aimes ? »

113 Même si les œuvres à partir de *Tu ne t'aimes pas* ne font pas partie de notre corpus, on donne ici quand même leurs matières communes à *Enfance*.

– C’est curieux, en nous servant de ces « Je t’aime », « Tu m’aimes ? », nous étions un peu étonnés de ne pas pouvoir tout à fait garder notre sérieux, nous sentions qu’un sourire affleurait à nos yeux, à nos lèvres ... (1229)

Dans *Enfance* aussi, Natacha arrive à prononcer ces paroles seulement sur un ton plaisant, malicieux. (1020)

### *Ici*

La sentence « Ça ne se fait pas » (1349) fait écho à la scène LII d’*Enfance* où Natacha est frappée de ces mêmes paroles. Même si le contexte n’est pas tout à fait identique, l’effet en est semblable et donne lieu, dans les deux passages, à un examen des transformations qu’il opère dans le personnage concerné.

A la fin d’*Ici*, une très belle scène d’*Enfance*, déjà citée, qui doit illustrer, dans les deux cas, l’inadéquat du langage, est reprise. Dans *Ici*, cette expérience est déclarée comme le point d’origine du soupçon à l’égard du langage : « Il semble bien que c’est ce jour-là que pour la première fois c’est apparu ... pas tout, juste un petit bout à peine entrevu ... » (1370/71). Il s’agit du souvenir de l’apprentissage des noms de jours qui se répètent tous les sept fois, convention linguistique qui ne correspond en aucune manière à l’expérience temporelle du petit enfant. On retrouve un paragraphe quasi identique à celui d’*Enfance*. (1011)

Un élément qu’il faut ajouter à la fin de ce parcours, même s’il a déjà été mentionné par plusieurs critiques, c’est la constellation de la famille mutilée qui revient dans pratiquement tous les romans sarrautiens et à laquelle *Enfance* fournit sinon une clé biographique, du moins un parallèle intéressant.

Identités textuelles ou reprises de situations, amorces de scènes qui vont être développées dans le livre consacré au souvenir, concrétisations de constellations plutôt abstraites : les transformations suivent des voies multiples. Elles permettent d’étudier certains procédés de la création sarrautienne. Dans les chapitres consacrés aux textes particuliers on aura l’occasion d’étudier de plus près quelques-uns de ces procédés, aussi bien à l’intérieur d’une œuvre que d’une œuvre à l’autre. En analysant la fonction des éléments récurrents dans l’économie et la logique des textes, on verra également qu’il ne s’agit pas d’un simple recyclage littéraire.

Evidemment, ces reprises et transformations ne se limitent pas au seul motif de l'enfance. Celui-ci n'est qu'un élément sémantique récurrent parmi beaucoup d'autres, formant pour ainsi dire un inventaire de base dans l'œuvre de Sarraute et contribuant à cette impression d'extraordinaire homogénéité dont la critique a souvent parlé.

## 2. La notion de l'*authenticité*

Dans la critique sarrautienne, l'*authenticité*, on l'a vu, apparaît comme une notion centrale qui sert à éclairer les énigmatiques tropismes, tandis que sa négation, l'*inauthenticité*, est le terme le plus fréquemment utilisé pour caractériser le pôle opposé aux tropismes, celui de la conversation et du lieu commun. Ainsi, ce terme marque souvent une sorte de limite dans l'interprétation du texte sarrautien. Si notre lecture du motif de l'enfance l'utilise à son tour, le moment est cependant venu de le soumettre à un examen critique, car les implications sémantiques de cette notion de l'*authenticité* sont multiples et éclairantes. Par ailleurs, à partir du *Jargon der Eigentlichkeit* de Theodor W. Adorno (1964)<sup>114</sup>, on ne peut plus ignorer qu'il s'agit d'une notion problématique. Lancée par Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, elle entre dans la critique sarrautienne avec un sens philosophique précis, qui n'est pourtant pas le seul. Nous étudierons par la suite comment ce sens est repris, varié, adapté par la critique et par l'auteur même, et quelles sont les autres implications sémantiques de la notion.

### 2.1. La piste lancée par Sartre

Il faut partir du passage si souvent cité de la célèbre préface sartrienne de 1947 :

C'est la « parlerie » de Heidegger, le « on » et, pour tout dire, le règne de l'*inauthenticité*. Et, sans doute, bien des auteurs ont effleuré, en passant, éraflé le mur de l'*inauthenticité*, mais je n'en connais pas qui en ait fait, de propos délibéré, le sujet d'un livre : c'est que l'*inauthenticité* n'est pas romanesque. Les romanciers s'efforcent au contraire de nous persuader que le monde est fait d'individus irremplaçables, tous exquis, même les méchants, tous passionnés, tous particuliers. Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'*inauthentique* ; elle nous le fait voir partout [...] *L'Authenticité*, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort est partout suggérée mais invisible. (37)

et la préface de se terminer ainsi :

Pour moi je pense qu'en laissant deviner une *authenticité* insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde

114 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà le psychologique, la réalité humaine, dans son *existence* même. (39)

L'authenticité suggérée à travers l'inauthenticité apparaît comme le centre d'intérêt du roman. En même temps, on voit très clairement que les aspects de l'écriture sarrautienne mis en valeur par Sartre sont ceux qui sont compatibles avec sa propre philosophie : pour le dire en deux mots, l'impossibilité de démêler le dehors et le dedans, ou l'ambiguïté entre l'en-soi et le pour-soi, et la fuite dans le lieu commun ou dans la mauvaise foi. Or, si Sartre diagnostique, dans le roman de Sarraute, la presque absence d'authenticité ou une authenticité seulement suggérée, c'est que, pour Sartre, l'authenticité ne peut être trouvée que dans les actes<sup>115</sup>. On touche ici au problème de la mesurabilité, que tous les penseurs de l'authenticité ont rencontré.<sup>116</sup> Comment juger si un être est authentique ou pas puis qu'il n'y a pas de critères objectifs qui définissent ce concept ? Sartre avait résolu le problème par le recours aux actes, politiques et sociaux. Mais chez Nathalie Sarraute, il n'y pas d'actes, ou presque pas. Il n'y a donc, selon Sartre, pas de représentation de l'authenticité, ou alors une représentation seulement *entre les lignes* ou *ex negativo*.

Apparaît alors une différence fondamentale entre Sartre et Sarraute, différence qui doit remettre en cause les lectures étroitement existentialistes des romans de Sarraute. On voit mal en effet comment concilier les attributs de l'authenticité sartrienne, qui sont la spontanéité, la lucidité, l'activité et l'originalité<sup>117</sup>, avec l'introspection, la rumination et l'enlissement de l'être sarrautien à la recherche de la sensation authentique. Bien plus, le concept sartrien implique une cohérence du moi authentique, alors que l'écriture sarrautienne ne cesse d'affirmer la non-cohérence du moi, l'éclatement de la conscience en moments singuliers. Lorsqu'il a introduit le terme de l'authenticité dans la critique de Sarraute, Sartre a certes ouvert une piste de lecture, mais il a sans doute aussi été à la source de bien des malentendus.<sup>118</sup>

115 Préparée dans *La Transcendance de l'ego* par une réflexion sur les conditions de la création du moi, la pensée sartrienne de l'authenticité comme qualité qui se manifeste à travers les actes politiques et sociaux est développée notamment dans *L'Etre et le néant*, même si le terme *authenticité* n'y apparaît pas souvent.

116 Pour une perspective historique, nous nous appuyons sur GOLOMB, Jacob, *In Search of Authenticity*, London, Routledge, 1995, qui retrace l'histoire de la notion philosophique de l'authenticité de Kierkegaard à Camus.

117 GOLOMB, Jacob, *op.cit.*, p. 140.

118 On a vu qu'on avait reproché une lecture existentialiste à quelques premiers critiques de l'œuvre sarrautienne. Mais on trouve également des lectures sartriennes dans des publications plus récentes, par

On verra que la notion de l'authenticité mérite bel et bien sa place dans une lecture de Nathalie Sarraute, mais que son contenu sémantique, au lieu de s'identifier à celui d'une pensée particulière, se nourrit de toute la tradition philosophique de ce terme.

## 2.2. Survol historique d'une notion philosophique

En étudiant les diverses significations d'*authentique*, on s'aperçoit qu'on a affaire à une notion en principe indéfinissable. Tandis que le sens courant, « qui fait autorité »<sup>119</sup>, que donnent les dictionnaires ne crée pas de difficultés, on rejoint avec un des sens obtenus *par extension* – et pour lequel on a souvent recours, là encore, à une citation de Sartre –, toute la problématique du sens philosophique du terme : « qui, au-delà des apparences, manifeste l'être le plus vrai, le plus profond, qui reflète la personnalité profonde d'un individu »<sup>120</sup>. Le problème qui se pose, et qui s'est posé à tous les penseurs de l'authenticité, est que « l'être le plus vrai, le plus profond » reste une entité à définir. Ce sont notamment les questions de la reconnaissance et de la viabilité de l'attitude authentique d'un sujet qui font problème.

Kant ayant ouvert le chemin à l'idée de l'auto-crédation du moi en postulant l'existence d'un « Ego transcendantal », c'est Kierkegaard qui commence explicitement à développer une réflexion sur le concept de l'authenticité<sup>121</sup>. En réaction au système hégélien, qui

exemple dans RAFFY, Sabine, *op.cit.*, chap. II : « Entre l'être et le néant. Nathalie Sarraute et la question de la philosophie », pp. 75–124.

119 IMBS, Paul (éd.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960)*, (Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971, 16 vol.), t. III, p. 969.

120 *Ibid.*, p. 970. Il est en outre intéressant de noter que le dictionnaire de LALANDE, André (éd.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1976 (1926), n'entre pas vraiment dans la question du sens philosophique. À côté des sens courants selon lesquels *authentique* se dit A. « d'un document ou d'une œuvre émanant réellement de l'auteur auquel ils sont attribués » ou B. « d'un acte dressé, en vue de faire foi, par un officier public ou un magistrat compétent », il donne un sens C., qu'il qualifie de « courant et vague », et qui serait celui de « légitime ; original ; sincère ; conforme à son apparence, qui mérite bien le nom qu'on lui donne – quelquefois même, par extension, vrai. » (pp. 97/98), tout en renvoyant – et cela est le fait le plus intéressant pour notre contexte – à une « analyse des sens variés donnés à ce mot dans la littérature contemporaine (Paul Valéry, Marcel Proust, André Gide) », analyse qui est menée par ESTEVE, Claude-Louis, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris, Vrin, 1938, p. 123–129. En lisant ces pages-là on trouve, plutôt qu'une analyse de l'utilisation du terme chez ces écrivains, une *interprétation* de l'authenticité visée par eux. Dès lors, on ne s'étonne point d'y lire la phrase suivante : « Et, sans qu'ils [ces écrivains] s'en doutent, l'authentique, quand ils l'atteignent, porte le sceau de leur diverse personnalité. » (123) – Il semble en effet, on y reviendra, que l'authenticité est une catégorie autant littéraire que philosophique ...

121 D'après Golomb, David Hume avait déjà utilisé le terme de l'authenticité, mais au sens du latin *auctoritas*, et pas du tout en relation avec le *self*. Or, lorsque Golomb établit un lien avec Sarraute – fait en

associe la liberté à la raison, son concept de l'authenticité et de la liberté est au contraire lié à la foi et à la passion.<sup>122</sup> Depuis là, la notion de l'authenticité reste associée à un certain pathos.

Cela est particulièrement vrai pour l'autre grand philosophe du XIXe siècle qui s'est occupé de ce concept, même s'il lui donne un nom allemand : Nietzsche réfléchissant sur la *Wahrhaftigkeit*. Celle-ci est indispensable à sa pensée sur le surhomme et la volonté de puissance, le dépassement de soi étant la clé du sens de la volonté de puissance et en même temps une condition de la *Wahrhaftigkeit*. Mais Nietzsche se distingue de Kierkegaard dans la mesure où chez lui, la *Wahrhaftigkeit* reste complètement immanente. L'autre élément qui éloigne Nietzsche de son prédécesseur, tout en le rapprochant du concept tel qu'on le rencontre chez Sarraute, c'est qu'il utilise, pour décrire cette *Wahrhaftigkeit*, la métaphore de l'art et de la création artistique. L'individu est un artiste qui doit trouver la forme de son moi comme l'artiste doit trouver celle de son œuvre.<sup>123</sup> La transposition sur le plan de l'art réapparaîtra chez Sartre, dans *La Nausée*, et chez Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* et surtout dans *L'Homme révolté*. Une autre analogie peut par ailleurs être établie entre Nietzsche et les existentialistes à propos de la conception de l'authentique : c'est l'idée<sup>124</sup> qu'il faut arracher les masques pour devenir ce qu'on est. C'est entre autres ce motif du masque, très présent chez Sarraute, qui a pu donner lieu à des interprétations existentialistes de ses romans.

Il reste que la parenté la plus intéressante entre la *Wahrhaftigkeit* nietzschéenne et l'authenticité sarrautienne est l'affirmation que le chemin vers l'authenticité constitue un retour vers les origines, c'est-à-dire vers l'enfance. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche représente le devenir-authentique de l'esprit par l'itinéraire suivant : l'esprit devient chameau, le chameau lion, et le lion enfant. La première étape correspond à la tradition, qui est représentée par un chameau dans un désert. Au deuxième degré, l'esprit incarné par le lion critique et détruit cette tradition en dévorant le chameau : il devient individu libre et souverain, qui

soi assez surprenant dans ce contexte purement philosophique –, en parlant précisément de Hume et de sa notion du *self* comme « *a bundle of impressions* » (p. 114), le terme de l'authenticité n'est donc pas en jeu : Golomb renvoie en effet à la préface de *L'Ere du soupçon* (qu'il cite d'ailleurs comme « *L'Etre du soupçon* »), où Sarraute donnerait « *a poetic definition* » du *self*. On découvre ici Sarraute sous un angle inhabituel, descendante directe des empiristes anglais !

122 Dès son *Journal*, Kierkegaard souligne sa volonté de créer son moi profond en trouvant une vérité, une idée, pour laquelle il vaudrait la peine de vivre et de mourir. Ce chemin, qu'il trace dans *Un compte rendu littéraire*, mène par les stades de l'esthétique et de l'éthique au religieux : il faudrait, selon Kierkegaard, surmonter les valeurs des deux premiers, qui auraient pris à son époque des formes décadentes, afin d'atteindre une authenticité subjective, fondée sur un très fort sentiment religieux.

123 Voir *La Naissance de la tragédie*.

124 développée dans *Schopenhauer éducateur*.



n'obéit qu'à sa volonté. Ensuite, l'esprit doit atteindre le stade de l'enfance, celui du jeu et de l'innocence. C'est seulement à partir de là qu'il peut, consciemment cette fois-ci, adopter des valeurs et des normes morales. Même si chez Sarraute l'enfance est différemment connotée, il est intéressant de noter que le retour vers l'enfance semble être une condition de l'authenticité chez Nietzsche déjà.

En fait, l'idée du retour aux sources est présente dès Kierkegaard, et elle l'est encore chez Heidegger. Avec ce philosophe, nous nous éloignons du pathos et de l'intuition de l'authenticité, de cet idéal encore un peu romantique, pour aller vers une conception ontologique et phénoménologique. Chez Heidegger, l'*Eigentlichkeit*, puisque c'est ainsi qu'il nomme l'authenticité<sup>125</sup>, devient relation essentielle entre le moi et le monde. C'est notamment la confrontation avec la mort qui est importante pour la possibilité de l'être authentique au monde. Être authentique implique d'abord d'accepter l'idée de sa propre mort. On rejoint avec Heidegger la philosophie existentialiste, par laquelle on avait commencé avec Sartre. Mais on voit, à ce seul exemple de la notion de l'authenticité, combien sont différentes les pensées existentialistes, de Heidegger à Camus.

Comme le mot l'indique, l'*Eigentlichkeit*, selon Heidegger, est inhérente à chacun (*eigen*). Après s'être aliéné par rapport au monde, après avoir subi un état d'angoisse profonde, l'individu doit retourner aux possibilités en quelque sorte innées de l'être authentique au monde. Mais ce retour n'est pas définitif ; l'aliénation se reproduit, comme dans un mouvement circulaire et incessant. La dimension temporelle est non seulement essentielle au niveau individuel, mais aussi au niveau de l'histoire collective. L'individu passe par une prise de conscience de son devenir ; son histoire personnelle, ainsi que l'Histoire tout court, sont des éléments constitutifs de son être authentique au monde. Cependant, pour Heidegger, cette alternance – qui est finalement une coexistence – de l'être authentique et de l'être inauthentique au monde crée des problèmes. Vers la fin de son évolution philosophique, Heidegger donne à cette problématique une issue théologique : l'authenticité devient une sorte de grâce accordée par Dieu.

Pour Camus, en revanche, l'authenticité est de nouveau une question de stricte immanence. Le saut dans la foi de Kierkegaard ou du Heidegger tardif est rejeté, aussi bien que la solution politique de Sartre, et cela au nom du constat de la contradiction et de l'absurdité

du monde. Contourner l'absurde en adhérant à une idéologie signifierait mettre en danger sa vie, car toute idéologie peut s'écrouler et laisser l'individu devant le néant. L'attitude authentique camusienne consiste donc à constater l'absurde tout en le contestant : dire l'absurde et se révolter contre lui. En cela, Camus est proche de Nietzsche. Aussi son *Mythe de Sisyphe*, ainsi que, par exemple, la fin de *L'Étranger*, rappellent-ils l'éternel retour nietzschéen. Il faut donc sans doute situer Camus plus près de Nietzsche que des philosophes existentialistes. Cependant, chez Camus, l'attitude authentique ne mène pas au nihilisme, mais vise à la construction de nouvelles valeurs. L'authenticité camusienne s'enracine en dernier lieu dans une humanité naturelle et universelle : la vie étant posée comme valeur suprême, l'attitude authentique mène à la solidarité entre les hommes.

Quand Adorno accusera dans *Jargon der Eigentlichkeit*<sup>126</sup>, écrit en 1964, le discours vide et creux autour de l'authenticité, discours qu'il voit surgir déjà à partir des années vingt du XX<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il y constate la même réification du langage, la même sacralisation d'un type de discours que l'authenticité ou la *Eigentlichkeit* s'étaient proposées à l'origine de dénoncer. Ainsi, dans certains contextes, que l'auteur ne nomme pas explicitement, la notion, selon Adorno, s'est vidée de son contenu, et elle finira par être instrumentalisée à des fins sociales et politiques. Ainsi, cet usage de la parole aurait d'abord contribué à préparer le terrain au fascisme, puis il serait devenu omniprésent après la guerre en se substituant au langage nazi, qu'on s'efforçait alors de chasser. Ces implications dangereuses de la notion ne sont cependant pas du tout actualisées, ni par l'écriture, ni par la critique sarrautienne.

A noter que, chez tous ces penseurs, l'authenticité est associée à une critique de la morale conventionnelle et, même, d'une éthique universelle. L'attitude authentique se construit contre un code régnant. Les problèmes de la reconnaissance et de la viabilité de l'attitude authentique sont résolus chez la plupart d'entre eux par une sorte de saut dans un nouveau code, que ce soit par la foi, l'action politique, la grâce ou la révolte éternelle. En même temps – et c'est ce qui justifie notre détour par la philosophie –, il est intéressant de constater que ces penseurs, en difficulté pour définir le concept, ont recours à l'expression littéraire. Non définissable, l'authenticité ne peut être que représentée. Kierkegaard estime déjà que la communication indirecte, littéraire, est plus puissante pour parler de l'authenticité que la communication directe : dans *Crainte et tremblement*, il prend ainsi pour point de départ de sa ré-

flexion le récit biblique d'Abraham. Nietzsche, lui, voit les qualités littéraires de ses écrits de plus en plus reconnues aujourd'hui (ne pensons qu'à la figure fictive de Zarathoustra). Enfin, pour ce qui est de Camus et Sartre, il est inutile de souligner le rapport entre philosophie et littérature.

Après ce bref parcours de l'histoire de la notion d'authenticité, on peut affirmer que parmi tous ces penseurs, c'est précisément et paradoxalement Sartre – qui avait lancé le terme pour la critique sarrautienne – dont la conception de l'authentique s'éloigne le plus de celle de Sarraute. Nous avons essayé de montrer quels sont, à chaque étape, les aspects du concept qui se rapprochent de la conception telle que nous l'interprétons dans l'œuvre de Sarraute. Regardons à présent dans quel sens exactement la critique sarrautienne, puis l'auteur elle-même ont utilisé le terme.

### 2.3. L'authenticité dans la critique sarrautienne

De fait, depuis la préface à *Portrait d'un inconnu*, la notion de l'authenticité a réapparu régulièrement dans la critique jusqu'aux nécrologies en 1999. Gerda Zeltner écrit à l'occasion de la mort de Nathalie Sarraute dans la *Neue Zürcher Zeitung* : « So ist in ihren Texten oft etwas Zögerndes, Nachdenkliches zu spüren, Zonen des Schweigens auch, Varianten, die einmal Gesagtes wieder und wieder aufgreifen, um es dem Eigentlichen, dem Authentischen immer mehr anzunähern. »<sup>127</sup> L'exemple révèle que les différentes conceptions philosophiques de l'authentique se mêlent dans le discours critique. Zeltner se sert non seulement de la notion de l'authentique, mais aussi du terme heideggerien du « Eigentlichen » (Sartre ayant lui-même fait référence à Heidegger dans la préface à *Portrait d'un inconnu*). La même critique avait déjà parlé d'authenticité en 1964, dans son article « Nathalie Sarraute und das dichterische Bild »<sup>128</sup>. Elle avait mis les tropismes en relation avec l'authenticité, sans toutefois préciser cette relation : « Wenn es das Authentische überhaupt gibt, so ist es eine Kraft, die den Einzelnen immer übersteigt. Es hat mit dem zu tun, was die Autorin mit einem der Biologie entlehnten Ausdruck als « Tropismen » bezeichnet. »<sup>129</sup> Plus loin, en parlant de certaines images

127 ZELTNER, Gerda, « Vielsagende Zonen des Schweigens », *Neue Zürcher Zeitung*, le 21 octobre 1999, p. 65.

128 *Id.*, « Nathalie Sarraute und das dichterische Bild », *Der Monat*, XVI, Heft 189 (juin 1964), pp. 43–53.

129 *Ibid.* p. 47.

dans les textes de Sarraute, elle reprend la vision de Sartre selon laquelle l'authenticité n'est que suggérée : « Es sind Bilder, die [...] einen unausgesprochenen Protest enthalten und vielleicht auf eine ferne, mögliche Authentizität hinweisen, wo die Bezüge der Menschen zu sich und den anderen in einem wahrenen Lichte stünden. »<sup>130</sup>

Pour Laurent Adert, qui est d'accord avec Gerda Zeltner sur le fait que la sensation tropismique doit être qualifiée d'authentique, le tropisme n'a pas de contenu définissable – en fait, il est tout aussi indéfinissable que l'authenticité elle-même. Mais il soutient que le texte nous présente une série de « thématizations » ou d'« exemplifications », comme il les appelle, qui servent de médiateurs à cette idée. Il est intéressant de noter qu'Adert emploie dans ce contexte les mots « ethos » et « pathos » pour désigner la « réalité postulée comme infra-verbale » des personnages « saisis en deçà de la représentation de soi conversationnelle. »<sup>131</sup> Il emploie donc le terme même – « pathos » – que la critique a utilisé retrospectivement pour caractériser l'idée de l'authenticité chez Kierkegaard et Nietzsche<sup>132</sup>, tout en l'associant à un terme – « ethos » – qui, chez les philosophes, semble plutôt s'opposer à l'idée de l'authenticité.

Un ouvrage critique s'intitule même *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*<sup>133</sup>. Sans se préoccuper des différentes implications sémantiques du terme, l'auteur identifie globalement l'authentique au vivant et l'inauthentique au mécanique. Ce dernier engloberait « tout ce qui est géométrique, logique, rhétorique »<sup>134</sup>, tandis que la quête de l'authenticité consisterait avant tout en une réflexion presque obsédante sur l'art du roman.

On pourrait multiplier les exemples d'ouvrages et d'articles qui attestent que les critiques ont trouvé dans « l'authenticité » un terme adéquat pour caractériser cette relation au monde que Sarraute évoque par le tropisme. Mais le langage de la critique, là encore depuis Sartre, met en même temps en évidence que cette relation ne s'instaure que pendant des moments fugitifs et qu'elle échappe à une prise directe : « parcelle d'authenticité »<sup>135</sup>,

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>131</sup> ADERT, Laurent, *op.cit.*, p. 217. Le passage entier est le suivant : « [...] elle [la sous-conversation] rompt à chaque fois la continuité du dialogue et donne lieu à des sortes de coupes verticales qui sont autant de fondrières qui mettent en contact avec une réalité postulée comme infra-verbale, celle de l'*ethos* et du *pathos* des personnages saisis en-deçà de la représentation de soi conversationnelle. »

<sup>132</sup> GOLOMB, Jacob, *op.cit.*, chapitres 3. et 4.

<sup>133</sup> TISON-BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris Gallimard, 1971.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>135</sup> RAFFY, Sabine, *op.cit.*, p. 64.

« l'authenticité [...] partout suggérée mais invisible »<sup>136</sup>, « C'est la vérité qu'elle [Sarraute] poursuit à travers le mensonge »<sup>137</sup> – et ainsi de suite. Le flou de ces formules indique par ailleurs que les procédés littéraires mis en œuvre par Sarraute pour faire apparaître cet *autre*, cet *ailleurs* qu'est l'authenticité, sont difficiles à saisir. Qu'est-ce qui fait lire entre les lignes, comment la représentation indirecte ou de biais fonctionne-t-elle ? C'est par notre étude systématique de la thématization de l'enfance que nous aimerions démontrer quelques-uns des mécanismes en jeu, qui donnent à entendre la voix de l'authenticité dans le texte sarrautien.

## 2.4. L'authenticité sous la plume de l'auteur

Regardons maintenant si et comment Nathalie Sarraute elle-même a utilisé ce terme. Soulignons que dans les textes de fiction, il n'apparaît pas. C'est dans les essais de *L'Ere du soupçon*, dans des textes parus dans des revues ou donnés à l'occasion de conférences et d'entrevues qu'on le rencontre.

Tout au début de l'essai *De Dostoïevski à Kafka* déjà, on trouve un passage particulièrement intéressant à ce sujet : Sarraute cite une phrase de Proust en l'invoquant comme argument en faveur de sa propre recherche littéraire : « < [...] en poussant son impression aussi loin que le permettrait son pouvoir de pénétration [...] essayer d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique >. » (1558) Détail significatif : la citation est inexacte. Ann Jefferson note très justement que Proust n'a pas écrit « notre impression authentique », mais « nos impressions vraies » (2066). Serait-il possible que Sarraute ait subi ici l'influence directe de Sartre en citant mal Proust ? La chronologie au moins ne s'y oppose pas : Sartre a dû écrire la préface à *Portrait d'un inconnu* en 1946 ou 1947<sup>138</sup> et Sarraute a rédigé cet essai en 1947 (qui avant d'être publié en recueil, avait paru dans *Les Temps modernes* en octobre 1947).

Cependant, de nombreux passages attestent que Sarraute est consciente de la nature problématique du terme. Lorsqu'elle revient, dans plusieurs de ses textes – et, le plus explicitement, dans « Flaubert le précurseur » (1965) – sur la parenté de Madame Bovary avec ses

<sup>136</sup> SARTRE, Jean-Paul, Préface à *Portrait d'un inconnu*, p. 37.

<sup>137</sup> TISON-BRAUN, *op.cit.*, p. 31.

<sup>138</sup> En 1946, Sarraute avait terminé le roman et, en 1947, celui-ci a été refusé, déjà préfacé par Sartre, par Jean Paulhan chez Gallimard (cf. Arnaud RYKNER, dans sa « Chronologie » dans l'édition de la Pléiade, XXXIX).

propres personnages, elle ne cesse de contextualiser l'adjectif « (in)authentique », qui lui semble pourtant être juste et apte à évoquer sa propre visée. Ainsi par exemple : « Cet élément neuf, cette réalité inconnue dont Flaubert, le premier, a fait la substance de son œuvre, c'est *ce qu'on a nommée depuis* l'inauthentique » (1632 ; c'est nous qui soulignons). Ou encore : « Un vaste pan de la réalité jusque-là invisible, *ce qu'on devait appeler plus tard* « l'inauthentique », faisait irruption dans la littérature. » (1649 ; c'est nous qui soulignons). Si l'on sait l'importance que prend, pour Sarraute, la découverte d'une *nouvelle parcelle de réalité*, comme elle le dit souvent, si l'on sait qu'une telle découverte fait selon elle toute l'évolution de la littérature, on mesure le statut attribué à ce thème de l'*inauthentique*. Ainsi, il n'est point étonnant qu'on retrouve des variations de ce passage, toujours avec la référence à *Madame Bovary*, dans « La littérature aujourd'hui » (entretien de 1962) et dans « Ce que je cherche à faire » (conférence de 1971).<sup>139</sup>

Mais Nathalie Sarraute utilise également le mot *authentique* dans son acception non philosophique, celle qui est la plus fréquente aussi dans le langage courant : authentique est ce qui peut être authentifié, c'est-à-dire ce qui est vrai ou réel, dans un sens référentiel<sup>140</sup>. Quand dans l'essai « L'Ere du soupçon », elle évoque les avantages du récit à la première personne, Sarraute écrit : « Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise les scrupules non moins légitimes de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance. » (1583) Dans « Conversation et sous-conversation », elle oppose la littérature et le journalisme en affirmant : « [...] le journaliste possède sur lui [l'écrivain] l'immense avantage de pouvoir donner aux faits qu'il rapporte – si invraisemblable qu'ils puissent paraître – cet air d'authenticité qui seul pourra forcer la conviction du lecteur. » (1591)

Finalement, on repère des passages qui associent très clairement le terme d'authenticité à la sensation tropismique. Ainsi, dans « La littérature d'aujourd'hui », Sarraute mentionne « ces tropismes qui se développent dans les régions encore intactes où se situe pour [elle], aujourd'hui, l'authenticité » (1656). L'authenticité apparaît ici comme le point de départ de son projet littéraire. Elle est en quelque sorte le garant de la réussite de l'œuvre –

139 Ont été dépouillés, pour cette analyse du terme de l'authenticité chez Nathalie Sarraute, tous les textes critiques que donne l'édition de la Pléiade. « La littérature aujourd'hui », p. 1659ss ; « Ce que je cherche à faire », p. 1705ss.

140 IMBS, Paul (éd.), *Trésor de la langue française, op.cit.*, p. 969.

exactement comme dans un passage de « Forme et contenu du roman » portant sur le projet littéraire de Balzac, pour lequel l'authenticité, selon Sarraute, se situait ailleurs, mais constituait une condition tout aussi nécessaire à la réussite et à la survie de son œuvre : « L'authenticité absolue [sic !], la spontanéité parfaite de ces sensations qui avaient poussé Balzac à créer cette forme ont assuré sa survie et lui ont donné une vertu qu'elle ne perdra jamais. » (1671) Si bien que, dans *Flaubert le précurseur*, Sarraute affirme que l'œuvre elle-même prend une qualité authentique, faisant état d'« une œuvre vivante, tout entière fondée, comme toute œuvre d'art authentique, sur la sensation pure » (1637).

L'attitude authentique face au monde apparaît donc comme une condition de la création d'une œuvre authentique, vision de l'art qui fait partie du postulat esthétique sarrautien discuté au seuil de notre étude. On retrouve chez Sarraute aussi ce pathos de l'authenticité qu'on avait rencontré chez les philosophes. Puisque l'attitude authentique ne peut pas être définie ou prouvée, il faut l'affirmer avec une certaine énergie propre à émouvoir le lecteur.

Aujourd'hui, il n'est pas sans danger d'évoquer ce pathos de l'authenticité. Les réserves faites par Adorno déjà ont mis en garde contre un certain abus de ce terme. Aux temps des mondes virtuels, ces réserves se trouvent confirmées par l'émergence d'une nostalgie naïve de l'expérience vécue. Ce sont notamment des thèmes comme l'enfance (ou les thèmes autobiographiques en général) qui pourraient être susceptibles d'un tel traitement nostalgique. Dans un article sur la littérature allemande et l'authenticité, Andrea Köhler<sup>141</sup> diagnostique la résurgence du « mythe de l'authenticité » dans les années quatre-vingt-dix, après une première vogue dans les années soixante-dix. Ainsi, le terme d'authenticité peut recevoir une connotation péjorative, désignant une écriture qui ne se soucie pas de sa forme, mais uniquement de son référent réel. A ce point que, selon Köhler, « écriture authentique » a pu devenir un synonyme d'« écriture sans talent ».

Même si Sarraute, dans tous ses écrits théoriques, insiste beaucoup sur la « réalité » des sensations tropismiques, même si les synonymes d'authentique qu'elle utilise ne sont pas dépourvus de ce « pathos » lié à la notion dès son origine – « expérience sincère et vivante » (1619), une « sensation pure » (1630), « sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate » (1686), pour n'en citer que quelques exemples –, sa notion d'authenticité est très loin d'un ré-

141 KÖHLER, Andrea, « Reisender Schnee oder Realismus ohne Resignation. Die deutschsprachige Literatur und das «Authentische» », *Neue Zürcher Zeitung*, Literatur und Kunst, le 30 novembre/1er dé-

alisme plat ou d'une nostalgie naïve. L'analyse qu'on vient de faire et du terme authentique et de l'utilisation que Sarraute en fait a montré que sa conception de l'authenticité participe, ne serait-ce qu'inconsciemment, de toute une tradition philosophique. Amalgame d'acceptions diverses, sa notion d'authenticité est ce qui caractérise finalement le mieux les énigmatiques tropismes et ce qui constitue peut-être, malgré ses réalisations fugitives, une sorte de principe organisateur du texte composé de lieux communs.



### 3. Questions de méthode et définitions

#### 3.1. La recherche de motifs dans la critique littéraire

Où la recherche des motifs prend-elle place dans la critique littéraire ? En général, le motif fait partie de la critique thématique. Mais une grande confusion de termes règne dans ce domaine. Chaque auteur utilise plus ou moins à sa guise des notions telles que « thème » – « sujet » – « contenu » – « idée » – « type » – « motif » – « leitmotiv » – « topos » e. a. S'y ajoute le fait que dans la critique allemande, qui apporte des contributions importantes à la discipline, le terme de « Stoff » est sans équivalent précis en français.

Essayons tout de même d'y mettre un peu d'ordre en nous tenant aux études théoriques – françaises et allemandes – qui sont restées les plus importantes jusqu'à aujourd'hui, même si elles datent un peu : pour le français ce sont d'abord les classiques Christensen (1925)<sup>142</sup> et Czerny (1959)<sup>143</sup>, ensuite Pichois/Rousseau (1967)<sup>144</sup> et Trousson (1980)<sup>145</sup> ; pour le domaine allemand ce sont avant tout les études d'Elisabeth Frenzel (1963 ; 1976)<sup>146</sup> et de Max Lüthi (1962 ; 1980)<sup>147</sup>. Comme les formalistes russes ont dû attendre leur réception en France jusque dans les années soixante, c'est seulement à partir de là que les études françaises vont tenir compte de leurs théories sur la fonction des motifs dans l'architecture du récit.

L'usage de la notion de *motif* en tant que terme technique et analytique remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle et fait ses premières apparitions dans d'autres arts que la littérature : dans la musique d'abord, ensuite dans les beaux arts et en architecture. Dans le domaine de la littérature, ce sont des citations d'écrivains – de Goethe par exemple, pour n'en nommer que le plus

<sup>142</sup> CHRISTENSEN, Arthur, *Motif et Thème*, Helsinki 1925.

<sup>143</sup> CZERNY, Zygmunt, « Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts », in : *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1959, pp. 38–50.

<sup>144</sup> PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Marie, *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.

<sup>145</sup> TROUSSON, Raymond, « Les études de thèmes : questions de méthode », in : *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, éd. par BISANZ, J. A. et TROUSSON, R., Stuttgart, Kröner, 1980, pp. 1–10.

<sup>146</sup> FRENZEL, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963. Id., *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1976.

<sup>147</sup> LUETHI, Max, *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1964.

Id., « Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung », in : *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, op.cit., pp. 11–24.

célèbre<sup>148</sup> – qui attestent d'abord ce terme. C'est seulement vers la fin du XIXe siècle que le motif sera systématiquement étudié, et cela tout d'abord dans les domaines critiques de la littérature comparée et de la littérature populaire. Ainsi, dans ses débuts, la recherche de motifs va surtout produire des résultats en matière d'histoire littéraire (populaire) et d'intertextualité : quel est l'inventaire des motifs utilisés et réutilisés dans la littérature populaire ? quels sont les motifs privilégiés d'une époque ? comment et pourquoi un motif est-il repris, varié, transformé d'une époque, d'une œuvre ou d'un auteur à l'autre ?

La recherche de motifs a une histoire mouvementée : elle est tour à tour dévalorisée – déjà vers la fin du XIXe siècle par les sciences humaines, ensuite par le structuralisme et les diverses méthodes du texte qui en sont issues – et revalorisée – par les théories psychanalytiques au début de ce siècle<sup>149</sup> et par un renouvellement récent de l'intérêt thématique s'opposant à la concentration sur la forme par les méthodes structuralistes. Dans le but d'unir l'approche thématique et l'approche structurale et sous l'influence du formalisme russe, les études les plus récentes s'intéressent également à la fonction du motif dans une perspective esthétique, à son apport pour la poétique d'un auteur et pour la poétique tout court. Aussi, l'analyse des motifs est-elle censée contribuer à une théorie des genres, certains motifs et certaines structures de motifs présentant des affinités avec certains genres.

### 3.2. Définitions

La plupart des études définissent le motif comme une situation de base, un élément situationnel abstrait et schématique qui peut survivre, isolé de son contexte, dans la tradition littéraire mais qui est concrétisé dans chaque œuvre où il apparaît. Czerny parle d'« une unité-limite structurale et expressive »<sup>150</sup>. En exprimant une certaine constellation – ni « tyran » ni « meurtre » sont des motifs, mais « le meurtre du tyran » – le motif préfigure ou au moins prépare l'action. L'idée de Trousson selon laquelle le motif s'apparente aux archétypes de C.

148 Dans « Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort » et dans *Maximen und Reflexionen*, ainsi que le rapporte DAEMMERICH, Horst S. et Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, Francke, 1995, p. XIV.

149 Un motif peut être interprété comme symbole d'une impulsion précoce d'un personnage de fiction ou – dans une interprétation psycho-biographique – de l'auteur lui-même. Sa valeur s'apparente alors à la signification psychologique de « motif », à savoir la motivation d'un personnage fictionnel d'agir ou de l'auteur de créer son œuvre.

150 CZERNY, Zygmunt, *op. cit.*, p. 41.

G. Jung n'a pas pu être confirmée et elle a été abandonnée. C'est en le délimitant par rapport aux unités plus générales (« thème ») et aux unités plus petites (allemand. « Zug » qu'on peut traduire par « détail » ou « ornement ») que le motif va prendre des contours plus précis.

Le motif n'est toujours qu'une composante du thème qui, lui, contient l'idée centrale de l'œuvre. Par rapport au thème – qui en tant que tel existe aussi en dehors de la littérature – le mot allemand « Stoff » désigne un thème ou un événement déjà façonné de quelque manière. Ainsi, une fable transmise oralement ou un événement rapporté par un journal peut devenir « Stoff » de la création littéraire et, s'il est repris par la suite, de la tradition littéraire. Frenzel donne pour exemple le « Stoff » d'Œdipe qui traite les thèmes de l'aveuglement, de l'amour et de la haine et qui contient le motif central du conflit entre père et fils.

Pratiquement toutes les définitions du motif ont recours à l'étymologie du mot pour en souligner une condition nécessaire : « movere » – « mouvoir, mettre en mouvement ». Le motif, pour mériter ce nom, doit faire progresser l'action. Si ce n'est pas le cas, on a affaire simplement à un « détail » ou à un « ornement ». On peut s'imaginer que pour décrire une atmosphère étouffante on évoque un ciel gros d'orage qui aura seulement caractère ornemental. Il ne prendra le statut de motif qu'à condition d'être répété à des endroits significatifs et de revêtir une fonction décisive dans le texte.

Finalement, il faut brièvement signaler le double usage du terme de « leitmotiv » : pour les uns, c'est devenu tout simplement le motif principal d'un texte, tandis que pour les autres il désigne, selon son sens originel et adopté dans la suite de cette étude, la répétition littéraire, tout au plus légèrement transformée, d'une phrase ou d'un syntagme entiers dans un texte. Ainsi, dans *Vous les entendez ?*, la question du titre, qui traverse le roman entier, est un leitmotiv.

### 3.3. Le motif de l'enfance ?

Toutes ces définitions sont issues des disciplines auxquelles elles devaient servir au départ, à savoir de la littérature comparée et des recherches portant sur la littérature populaire. Il fallait définir des unités comparables et choisir à ce propos un niveau d'abstraction intermédiaire. Réduites à des détails, les unités seraient incomparables, élargies à des thèmes généraux, elles se limiteraient à un petit nombre de sujets contenus dans une trop grande masse de textes. Le motif, défini comme ci-dessus, obéit donc à une exigence précise, celle de la comparabilité

d'un nombre raisonnable de textes. Or, dans ce contexte, peut-on parler du motif de l'enfance ? Cela paraît impossible. « Enfance » est une unité sémantique trop générale ; elle est, selon ces définitions, non pas un motif mais un *thème*. Si l'on consulte l'inventaire des motifs de la littérature mondiale (*Motive der Weltliteratur*) d'Elisabeth Frenzel on trouve des motifs tels que « l'enfant abandonné », « l'enfant substitué », « l'infanticide » : à chaque fois un contexte situationnel est donné.

Pourquoi alors traiter le *motif* de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute ? Malgré leur but déclaré de comparer des textes, Frenzel et d'autres théoriciens précisent qu'un motif dans un texte particulier, chez un auteur particulier, se définit à partir de critères différents de ceux invoqués par les études comparées. C'est la fonction d'une unité sémantique dans la composition de l'œuvre qui importe. Ce qui n'est que détail dans tel et tel roman peut devenir motif dans un autre, ce qui est thème dans un très grand ensemble de textes peut adopter la fonction de motif dans une œuvre particulière. Un auteur peut privilégier certains motifs qui n'ont de statut comparable chez aucun autre. Même à l'intérieur d'une œuvre, un même élément peut revêtir tour à tour la fonction d'un thème, d'un motif, d'un ornement. Finalement, c'est donc l'œuvre elle-même qui définit ses thèmes et ses motifs. On verra, au cours de l'analyse, dans quelle mesure il est justifié de parler de *motif* à propos de cette unité sémantique récurrente qu'est l'enfance dans une grande partie de l'œuvre de Nathalie Sarraute.

Qu'en est-il de l'autre critère décisif invoqué par les théoriciens, à savoir que le motif doit faire progresser l'action romanesque ? Non seulement les définitions existantes ont été établies en vue de la comparabilité des textes mais aussi dans l'horizon d'une conception de la littérature qui repose sur la production du XIX<sup>e</sup> siècle et des siècles antérieurs : si le motif doit faire avancer l'action, cela suppose qu'il y ait action et que celle-ci puisse être saisie à travers des personnages, un temps, un lieu définis. L'évolution du roman, durant le siècle passé, est allée ailleurs. L'arsenal des personnages, des décors et des intrigues qui avait meublé les intérieurs romanesques des siècles bourgeois a été réduit successivement, dans la mesure où les valeurs qui les assuraient se sont dégradées. Les tendances vers l'intériorisation, la réduction et l'abstraction de l'action dans le roman moderne comportent évidemment une transformation de la fonction du motif : les nouvelles techniques narratives en exigent une mise en œuvre différente. Qu'on s'imagine par exemple un roman qui progresse par le principe d'association, mimant les chemins de la conscience humaine : on appellera motif un élément

qui établit un lien entre les séquences disparates. C'est précisément le roman pauvre en action qui ne peut pas se passer de motifs liant les fils apparemment dissous du récit ; c'est précisément le roman renonçant aux grands événements qui va mettre l'accent sur des motifs à première vue insignifiants mais qui assurent, par des procédés de répétition et de variation, une cohérence interne au texte. On posera donc d'autres questions à ce texte : quels sont les combinaisons, les variations, les chaînes de motifs et par quels principes sont-ils liés ? Comment structurent-ils le texte et dans quelle mesure deviennent-ils porteurs de sens ? Même si ces questions ne sont pas étrangères au roman dit traditionnel, elles se révèlent particulièrement pertinentes pour le roman de la deuxième moitié du XXe siècle.

Le motif, qui au départ ne semblait être qu'un élément de contenu, se révèle ainsi être aussi bien un élément formel. Les études de motifs récentes ont reconnu ce double enjeu. H. et I. Daemmerich, dans leur étude *Themen und Motive in der Literatur* qui poursuit le travail de Frenzel de dresser, en forme de dictionnaire, tout un inventaire des thèmes et motifs littéraires, l'ont formulé ainsi : « Um dem Bedeutungs- und Funktionsumfang eines Motivs gerecht zu werden, muss es zugleich als inhaltlich bezogen und formal gebunden betrachtet werden. »<sup>151</sup>



## 4. Formes d'apparition du motif

Les innovations techniques du roman moderne entraînent des transformations non seulement de la fonction des motifs mais aussi de leurs formes d'apparition. Il s'agira de déterminer, dans ce chapitre, comment et à quels niveaux le motif de l'enfance fait son apparition dans les textes sarrautiens. Le motif dans sa forme classique, c'est-à-dire en tant qu'élément de l'ossature de l'« action romanesque » – si l'on peut encore l'appeler ainsi chez Sarraute – n'a pas entièrement disparu. Mais il est bien moins fréquent et significatif que d'autres formes, moins apparentes à première vue, de l'évocation de l'enfance.

### 4.1. L'enfant comme personnage/acteur de la diégèse

La manière la plus simple et la plus directe de thématiser l'enfance, c'est de mettre en scène des personnages enfants. Sarraute y a recours dès sa première publication : Dans *Tropismes*, onze sur vingt-quatre textes montrent des enfants (I, III, V, VI, VIII, XII, XIII, XV, XVII, XXI, XXII). Dès le début, les enfants – comme les adultes auxquels ils sont opposés – sont des personnages non-individualisés, sans noms, sans visages, avec tout au plus un qualificatif comme « tranquilles », « petits », ou – ironiquement – « vrais », « jeunes », « innocents ».

Ensuite, les enfants acteurs disparaissent de la scène pour n'y réapparaître qu'une trentaine d'années plus tard : le roman *Vous les entendez ?*, qui au début laisse entendre seulement leur rire, évolue en mettant en scène de plus en plus les enfants, en les substituant de plus en plus aux adultes, voire en transformant de plus en plus un acteur adulte, le père, en enfant.

Dans *Enfance*, finalement, il s'agit bien de souvenirs d'une narratrice adulte, mais l'analyse de la temporalité et de l'instance narrative dans ce texte a montré que ces souvenirs sont rendus si présents que c'est bien plus l'enfant d'autrefois que la narratrice d'aujourd'hui qu'il faut considérer comme personnage central de ce récit.

La présentation du personnage enfant ne fait pas exception à celle des personnages adultes : même anonymat, même absence de description extérieure et de peinture de caractère. La caractéristique principale est son statut d'opposition par rapport aux adultes – et cela moins dans le sens d'un conflit ou d'une confrontation explicite que d'une altérité profonde, souvent un peu vague et mystérieuse. L'introduction de personnages enfants semble d'abord

permettre de donner une vision différente du monde, de faire place à un discours autre. La toute première occurrence de l'enfance déjà est révélatrice de ce fait : dans *Tropisme I*, après une page consacrée aux « Ils » adultes, perdus dans l'anonymat d'une ville morne et grise, la dernière phrase est introduite par un « et » plutôt adversatif que conjonctif : « Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient. »

#### 4.2. Le souvenir : retour dans l'enfance, retour de l'enfance

Plus nombreux que les enfants acteurs sont les passages où un personnage revit un moment de son enfance. Ils représentent la manière la plus facile et la plus significative à la fois d'évoquer l'enfance : chaque personnage peut être sujet qui se souvient. Très souvent, ces passages échappent à l'ironie et à l'ambiguïté du jeu de perspective sarrautien parce qu'ils sont pris en charge par le personnage même qui se souvient, ce qui permet de les interpréter sans réfraction par rapport au moment où ils surgissent, de les mettre en relation directe avec le discours qui les entoure.

Ces analepses peuvent s'étendre sur un chapitre entier ou jeter seulement, en deux ou trois phrases, un bref flash sur le moment lointain : ainsi, le deuxième chapitre de *Portrait d'un inconnu* – dont on reparlera en détail plus loin<sup>152</sup> – développe le retour dans l'enfance de la jeune fille sur plusieurs pages (70–76), retour qui de plus est repris deux fois par la suite, tandis que le surgissement d'un sentiment éprouvé dans l'enfance peut être évoqué en une seule phrase : « Il se sent balayé, emporté, entraîné très loin, toujours plus loin, dérivant vers des régions étranges, terrifiantes, entrevues autrefois, il y a déjà longtemps, quand il était encore très jeune, presque un enfant ... » (473)

Cet exemple illustre le double titre de ce sous-chapitre : « souvenir » suggère une part active du sujet qui se souvient, alors que dans la plupart des passages en question c'est l'enfance qui semble revenir vers le sujet, plus que le sujet vers son enfance. Le passage cité montre un sujet passif sur lequel le passé exerce une attirance irrésistible. L'enfance apparaît comme une sorte d'entité autonome, qui a la force de s'imposer.



Evidemment, ces réminiscences du passé qui s'imposent au personnage nous rappellent le souvenir involontaire proustien : une sensation, une coïncidence de situations suffisent pour ressusciter tout un monde qu'on avait cru révolu et qui réapparaît soudain dans toute sa présence. Cependant, chez Sarraute, le souvenir n'est pas source de bonheur comme si souvent chez Proust, lorsqu'il est lié à l'enfance. Au contraire ; souvent douloureux, il est révélateur d'une dimension angoissée du moi.

Les réminiscences fréquentes de l'enfance confèrent au texte sarrautien une certaine épaisseur, une substance durable qui s'oppose aux fluctuations éphémères du tropisme.

#### 4.2.1. Le souvenir d'enfance et l'interprétation psychanalytique

Tout texte truffé de souvenirs d'enfance est prédestiné à la lecture par les lunettes psychanalytiques. Sarraute n'y a pas échappé, malgré ses réserves exprimées – en théorie comme en fiction – face aux étiquettes de la psychanalyse. Une petite digression est nécessaire pour jeter un coup d'œil sur l'approche psychanalytique dans la critique sarrautienne.

Mis à part un certain nombre d'articles où chacun pique sa « scène primitive » dans le vaste corpus textuel pour construire là-dessus toute une interprétation de l'écriture sarrautienne, il faut mentionner les études de poids de Sabine Raffy et de Jean Pierrot. Raffy, postulant la pluralité des sens du texte sarrautien, tente – dans *Sarraute Romancière. Espaces intimes*<sup>153</sup> – diverses approches : sociologique, philosophique, anthropologique, psychanalytique. Dans cette dernière, Raffy interprète, avec Freud, les moments de l'enfance comme la nostalgie de l'auteur de « la perfection narcissique de son enfance »<sup>154</sup>, sans toutefois tenir compte de l'ironie si évidente dans les passages où il est question de la pureté et de l'innocence enfantine et, surtout, sans séparer la vie et l'œuvre. Ce propos est d'ailleurs tellement loin de la logique interne des textes qu'il sera facile à réfuter.

Jean Pierrot perçoit la mise en question des termes freudiens chez Sarraute et se met au-dessus d'elle en argumentant que l'écrivain n'est pas l'exclusif détenteur du sens de ses livres. Cette position nous semble valable par rapport aux arguments théoriques de Sarraute. Mais Pierrot est forcé de lire contre eux les textes de fiction : malgré l'ironie profonde dans les allusions à la méthode psychanalytique dans *Portrait d'un inconnu* et l'échec évident de

153 RAFFY, Sabine, *op. cit.*

154 FREUD, Sigmund, cit. in : RAFFY, Sabine, *op. cit.*, p. 190.

celle-ci pour la « guérison » du narrateur (les tropismes sont-ils pathologiques ?), Pierrot entreprend, en vertu de sa « conviction du rôle essentiel de l'enfance »<sup>155</sup>, d'analyser celui-ci en termes psychanalytiques. On verra au cours de la présente étude qu'on peut envisager ce « rôle essentiel » sous bien d'autres angles encore.

Finalement, plus que le débat sur sa légitimité, ce sont les *résultats* de l'approche psychanalytique qui jugent de sa valeur. Or, en ce qui concerne l'interprétation du souvenir, ils sont plutôt décevants, parfois contradictoires.<sup>156</sup> Plusieurs auteurs en arrivent à la conclusion que le privilège du neutre et l'inconsistance psychologique des personnages dans l'écriture sarrautienne sont l'expression d'un refus de l'écrivain de son propre corps.<sup>157</sup> De nouveau, un court-circuit inadmissible entre écriture et biographie. En somme, toutes ces approches psychanalytiques opèrent avec quelques concepts faciles, arrachés à leurs contextes, plaqués sur des fragments de texte sans l'ambition de l'expliquer dans sa complexité. Ainsi par exemple, la notion de « souvenir-écran », notion si importante dans la théorie freudienne du souvenir, manque complètement dans toutes ces approches. Si les souvenirs sont interprétés dans une perspective qui se veut psychanalytique, ils le sont donc au premier degré, tels qu'ils apparaissent et sans qu'on en montre les transformations possibles dans la conscience et dans le temps, ce qui produit des interprétations foncièrement réductrices du texte.

#### 4.3. L'enfance comme domaine comparant

La critique sarrautienne a mené tout un débat sur l'utilisation de la comparaison, de la métaphore et de l'image dans cet œuvre qui a tant besoin de correspondances et d'équivalences pour dire le tropisme. Dans notre première partie, nous avons essayé de montrer la différence de l'emploi métaphorique dans *Enfance* par rapport aux textes précédents et de délimiter les notions de métaphore et d'image, la dernière étant souvent utilisée à tort pour les expressions figurées dans les textes de Nathalie Sarraute.<sup>158</sup>

155 PIERROT, Jean, *op. cit.*, p. 160.

156 Cela vaut pour les interprétations freudiennes du souvenir seulement. Il en va autrement en ce qui concerne les interprétations de certains motifs et objets qui ont produit parfois des résultats très cohérents et convaincants.

157 PIERROT, Jean, *op. cit.*, chap. III : « Autobiographie et ficiton ».

158 Voir, dans la Première Partie, le chapitre 4.4. Mise en question du langage dénotatif.

Ici, il faut examiner le rôle de l'enfance comme domaine comparant et le mettre en rapport avec la discussion autour de la métaphore sarrautienne. Est-ce un champ sémantique comparant qui se situe sur le même plan que les autres – que le fameux bestiaire de Sarraute par exemple, ou la médecine et les maladies – ou bien faut-il lui attribuer un statut particulier ? Est-ce que ce qui a été dit sur l'imaginaire sarrautien est valable aussi pour ce champ sémantique ? Comment l'imaginaire de l'enfance chez Sarraute se situe-t-il par rapport à la tradition de cet imaginaire ?

Avant de répondre à ces questions il faut ajouter ceci : dans ce chapitre, il ne s'agit que d'une délimitation formelle des occurrences du motif ; bien évidemment, celle-ci ne correspond pas partout à une différence de fonction. Ainsi par exemple – et comme on le sait là encore depuis Proust – le souvenir aussi peut prendre valeur de métaphore. Voilà pourquoi ce qui va être dit sur la tradition de l'imaginaire de l'enfance vaut en principe pour l'ensemble des occurrences du motif, peu importe leur forme d'apparition.

#### 4.3.1. La métaphore narrativisée

Voilà, en très peu de mots, le débat sur la métaphore sarrautienne : on a reproché parfois à Nathalie Sarraute le peu d'originalité et de valeur poétique de ses métaphores. D'autres l'ont défendue avec les arguments qu'elle-même a avancés à plusieurs reprises, à savoir que les « images » (comme elle dit) doivent être banales, les premières qui se présentent à la conscience, pour rendre très vite, sans beaucoup de détours, avec le plus d'intelligibilité possible, la sensation.<sup>159</sup>

Est-ce que la question est vraiment là ? Se réduit-elle à cette opposition entre originalité et intelligibilité ? Nous pensons que non. Envisageons les choses plutôt dans une perspective de l'économie narrative. Il faut éviter de juger la métaphore dans la prose narrative selon les mêmes critères que la métaphore dans la poésie. Même si le texte sarrautien se rapproche en plusieurs points du discours poétique, c'est précisément la métaphore, figure poétique par excellence, qui s'en éloigne et devient, elle même, narrative. Narrative et dramatique. On se trouve ici aux antipodes de la poétique surréaliste : l'originalité n'est pas dans l'éloignement surprenant du comparé et du comparant, mais dans le développement dramatique et narratif de

159

Par exemple dans l'interview avec BENMUSSA, Simone, *op. cit.*, p. 197.

la métaphore qui figure le plus souvent un moment, plusieurs moments de l'intériorité d'un sujet. Ce développement, en transposant l'intériorité du sujet sur un plan extérieur imaginaire, en instaurant une sorte de nouvelle micro-diégèse à l'intérieur de la diégèse du récit, a un effet d'extension du sujet : extension spatiale, extension temporelle. Cette capacité de métamorphose du sujet est bien, d'une part, un signe du discours poétique ; d'autre part, dans la perspective de la technique romanesque, elle représente un transfert de l'action romanesque à l'intérieur des personnages : le propre de la métaphore sarrautienne n'est pas de conférer, ça et là, une touche lyrique au roman, mais de s'intégrer véritablement dans la technique romanesque et de contribuer ainsi à opérer cette synthèse singulière entre discours poétique et discours narratif qu'on trouve chez Nathalie Sarraute.

#### 4.3.2. Formes privilégiées d'un comparant privilégié

De même que tout personnage de roman peut être sujet à des souvenirs d'enfance, tout lecteur étant confronté à des comparaisons ou métaphores de l'enfance a été lui-même enfant. Le comparant fait donc appel à une expérience que chacun peut nommer sienne. Cela confère un statut particulier à l'imaginaire de l'enfance, d'autant plus que cette enfance, le plus souvent, n'apparaît pas comme période d'une vie individuelle contenant tels événements particuliers, mais, dénuée d'attributs individualisés, comme une expérience universelle ou comme une *condition*.

Le statut particulier qu'on peut attribuer au champ de l'enfance par rapport à d'autres champs sémantiques se fonde aussi sur le fait que ces analogies apparaissent souvent de manière ponctuelle et indépendante tandis que d'autres sont cumulées et se présentent en séquences.

L'évolution de l'écriture sarrautienne, on l'a souvent dit, va vers une immédiateté plus grande. Cela ne s'exprime pas seulement à travers la disparition de l'instance narrative derrière les conversations et sous-conversations des personnages, mais aussi à travers les formes que prennent les analogies : même si on trouve encore quelques comparaisons dans les derniers textes, l'outil comparant « comme » est supprimé de plus en plus à partir des *Fruits d'or*. Certes, cela aussi est une conséquence de la dissolution de l'instance narrative, car qui dit « comme » rend apparent le raisonnement et se révèle comme sujet de ce raisonnement. L'instance narrative qui se dissimule derrière les personnages va donc recourir le plus souvent possible à la métaphore.

#### 4.3.3. L'imaginaire de l'enfance dans la critique littéraire

L'enfance est traditionnellement un domaine comparant extrêmement fréquent, riche, fertile, symbolique. On pourrait multiplier les exemples de grands poètes qui y ont eu recours, parmi lesquels nous ne citons que Rimbaud, dont l'œuvre est parsemée d'images de l'enfance. Un poème comme *Le bateau ivre*, qui aujourd'hui est presque devenu un paradigme de l'expression poétique, utilise plus d'une fois l'imaginaire de l'enfance.

Ainsi, il n'est pas étonnant qu'on ait essayé de théoriser le recours à ce champ sémantique. Qui parle d'imaginaire de l'enfance ne peut pas ne pas parler aussi de Gaston Bachelard, représentant majeur de la critique de l'imaginaire. Il a considéré l'enfance comme un des domaines imaginaires fondamentaux et lui a attribué des valeurs extrêmement significatives qu'il faut brièvement rappeler.

Bachelard est particulièrement intéressant, peut-être aussi provocateur, dans la mesure où il travaille exclusivement sur les plus petites unités de la création littéraire, sur les images (comme il les appelle, lui aussi) isolées de leur contexte. Dans son chapitre « Les rêveries vers l'enfance » de *Poétique de la Rêverie*<sup>160</sup>, il postule une valeur universelle des images de l'enfance, en y englobant non seulement les images d'enfance, mais aussi les images qui sont données comme créées par un enfant : « Ainsi, des images d'enfance, des images qu'un enfant a pu faire, des images qu'un poète nous dit qu'un enfant a faites sont pour nous des manifestations de l'enfance permanente. Ce sont là des images de la solitude. Elles disent la continuité des rêveries de la grande enfance et des rêveries de poète. »<sup>161</sup> Retenons le rapprochement fait entre le poète et l'enfant, cette « continuité » de rêverie, c'est-à-dire de créativité qui assure leur lien. Ce que l'enfant et le poète ont en commun, c'est donc, selon Bachelard, la rêverie et la solitude, une solitude heureuse. Plus loin, il parle d'une idéalisation de l'enfance qui serait naturelle. Les images qui à leur tour rendent compte de cette rêverie sont celles de l'eau et de la source. Les deux, « l'enfance insondable » et le « puits »<sup>162</sup>, s'apparentent aux archétypes de Jung. En faisant la critique de Bergson qui, lui, croyait au souvenir pur, Bachelard soutient que rêverie et souvenir sont toujours liés. D'où la

160 BACHELARD, Gaston, « Les rêveries vers l'enfance », in : *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, pp. 84–123.

161 *Ibid.*, p. 92.

162 *Ibid.*, p. 98.

possibilité de la « mémoire de cosmos »<sup>163</sup> qui serait le souvenir de situations non événementielles. D'une part, Bachelard constate que l'enfance apparaît souvent comme l'archétype du bonheur simple, d'autre part il la surdétermine véritablement en la chargeant d'une signification presque totalitaire : « Comme les archétypes du feu, de l'eau et de la lumière, l'enfance qui est une eau, qui est un feu, qui devient une lumière détermine un grand foisonnement des archétypes fondamentaux. Dans nos rêveries vers l'enfance, tous les archétypes qui lient l'homme au monde, qui donnent un accord poétique de l'homme et de l'univers, tous ces archétypes sont, en quelque manière, revivifiés. »<sup>164</sup> L'enfance apparaît comme l'archétype de l'archétype ! – Une ébauche audacieuse qui reste pourtant quelque peu vague et abstraite avec ses termes mystiques et mythiques (« cosmicité », le verbe « profonder, que certains alchimistes aimaient à employer », « mythologème » etc.<sup>165</sup>) et le peu d'exemples littéraires cités.

L'autre représentant majeur de la critique de l'imaginaire, Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, ne parle presque pas de l'enfance. L'index thématique du livre ne la mentionne pas. Pourtant, en liant la mémoire au domaine de l'espace plutôt qu'au domaine du temps (contre Bergson, encore une fois), il en vient à parler du souvenir d'enfance. Ses propos ressemblent alors beaucoup à ceux de Bachelard : l'enfance (qui, dans un texte, est toujours souvenir d'enfance) est « l'archétype de l'être euphémique » et « la nostalgie de l'expérience enfantine est consubstantielle à la nostalgie de l'être »<sup>166</sup>. Mais il ajoute quelque chose d'essentiel, à savoir le caractère esthétique du travail de la mémoire de par le fait que celle-ci doit arranger le souvenir. C'est ce qui crée, selon Durand, cette « ‹ aura › esthétique qui nimbe l'enfance » et ce qui fait que « tout souvenir d'enfance [...] est d'emblée œuvre d'art »<sup>167</sup>.

La critique de l'imaginaire est une critique qui analyse plutôt l'imagination de l'écrivain que la poétique du texte ; une critique qui reste finalement assez éloignée du texte particulier, mais qui a le mérite de replacer les choses dans une perspective de l'imaginaire collectif et dans une perspective anthropologique. Elle peut ainsi tout au moins, après une analyse détaillée du texte particulier, de l'auteur particulier, nous aider à situer notre résultat

163 *Ibid.* p. 103.

164 *Ibid.* p. 107.

165 *Ibid.*, pp. 109 ; 115.

166 DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1ère éd. Bordas, 1969), p. 467.

167 *Ibid.*

dans une tradition. On verra, au bout de ces analyses, si la « rêverie » sarrautienne (si c'en est une) vers l'enfance s'inscrit dans cette tradition de l'imaginaire de l'enfance, ou si elle en prend plutôt le contre-pied.

#### 4.3.4. La réciprocité du procédé métaphorique

Evoquons, pour terminer, une tout autre approche de la métaphore et rappelons d'abord qu'il était une fois un temps où il était interdit de toucher au contenu sémantique des images sarrautiennes<sup>168</sup>. Or, si la fonction de ces images se résumait à établir une analogie rien que pour l'analogie, les images n'auraient qu'une valeur abstraite. Seul le *tertium comparationis* compterait. Elles seraient remplaçables par n'importe quel autre réseau d'images représentant une analogie semblable. Bref, elles seraient interchangeable. Nous considérons au contraire que le choix métaphorique n'est pas si gratuit ou si vague que cela et que le signifié du comparant dépasse la simple analogie avec le comparé. On pourrait aller encore un pas plus loin : la manière dont est utilisé le comparant transporte non seulement un savoir sur le comparé, mais aussi un savoir sur le comparant.

Nous allons fonder cette façon de considérer le fonctionnement métaphorique sur une étude de Paul Ricœur, intitulée *Métaphore et référence*, paru dans le recueil *La Métaphore vive*, en 1975<sup>169</sup>. Dans cette étude, Ricœur essaie de cerner la valeur référentielle de la métaphore. Ce qui nous semble primordial, c'est que Ricœur veut éviter de réduire la question de la métaphore à une question de connotation et de pouvoir de suggestion. Il affirme que ce qui se produit dans le procédé métaphorique n'est pas une abolition, mais seulement une suspension de la référence, qui fait place à un mode plus fondamental de référence. La métaphore ne renonce donc pas à la référence, mais elle en crée une autre. Ricœur parle du « concept de référence dédoublée », c'est-à-dire qu'au sens métaphorique va correspondre une référence métaphorique. Car Ricœur pose une question fondamentale : « Comment la proximité dans le sens ne serait-elle pas en même temps une proximité dans les choses mêmes ? »<sup>170</sup> Il faut bien dire proximité, car il ne s'agit pas de tomber non plus dans le piège de ce que Ricœur appelle la naïveté ontologique, qui consisterait en une interprétation littérale de la métaphore. Cepen-

<sup>168</sup> Voir l'Introduction, p. 1, de cette étude.

<sup>169</sup> RICŒUR, Paul, « Métaphore et référence », in : *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 273–321.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 290.

dant, il nous semble que Ricœur va beaucoup plus loin que d'autres théoriciens dans sa définition du statut de la métaphore dans la mesure où il ne s'arrête pas au niveau du signifié, mais descend, si l'on peut dire, jusqu'au niveau de la référence. Par là, il confère au langage littéraire un pouvoir de connaissance du monde : « La question est précisément de savoir si le langage poétique ne fait pas une percée à un niveau préscientifique, antéprédicatif, où les notions mêmes de fait, d'objet, de réalité, de vérité, telles que l'épistémologie les délimite, sont mises en question, à la faveur du vacillement de la référence littéraire. »<sup>171</sup> Cette tentative pour saisir le procédé métaphorique nous paraît particulièrement intéressante face à l'œuvre de Nathalie Sarraute, car on pourrait en effet décrire ainsi tout le projet littéraire de Sarraute, à savoir de déstabiliser constamment la dénotation. Ricœur parle de cet autre type de référence qui s'instaure par l'expression métaphorique en termes de « vérité-adéquation » ou de « création de fiction heuristique ».

Ainsi, puisque la référence se dédouble dans le procédé métaphorique, le comparant ne dit pas seulement quelque chose sur le comparé, mais le comparé dit également quelque chose sur le comparant. Il y aurait donc une sorte de réciprocité du procédé métaphorique ou une sorte de rétroaction du comparé sur le comparant, en l'occurrence, du tropisme sur l'enfance.

#### 4.4. Les attributs de l'enfance

Même si d'un point de vue strictement formel, on pourrait subsumer la plupart de ce que nous appelons *attributs* sous les métaphores et les comparaisons, nous allons distinguer, dans les pages qui suivent, entre le domaine comparant de l'enfance et les attributs de l'enfance, pour la seule raison qu'ils revêtent des fonctions très différentes dans le texte sarrautien. De par leur brièveté et leur teneur banale et courante, ces expressions figurées ou ces épithètes de l'enfance pourraient passer quasiment inaperçues à une lecture rapide : « une fureur d'enfant » (348), « une moue d'enfant » (516), « cet enfant gâté » (505), « les hommes sont tous de grands enfants » (409), « naïve comme un enfant » (488), « ton enfantin » (207) etc.

Ainsi, on voit déjà que ces expressions relèvent le plus souvent du cliché. Peu présentes encore dans *Tropismes*, elles vont abonder surtout à partir de *Martereau*. Comme on

171 *Ibid.*, p. 319.



étudiera de très près le fonctionnement de cette forme d'apparition dans notre chapitre sur *Marterau, Le Planétarium* et le lieu commun<sup>172</sup>, nous ne faisons ici que l'évoquer, pour des raisons d'intégralité.

172 Voir, dans la Deuxième Partie, le chapitre 3. *Martereau, Le Planétarium* et le lieu commun.



## DEUXIÈME PARTIE

# LE MOTIF DE L'ENFANCE DANS L'ÉCRITURE DU TROPISME



## 1. *Tropismes* : les cellules d'origine<sup>173</sup>

En 1937, Nathalie Sarraute termine un petit recueil de textes auxquels elle a travaillé depuis 1932 et pour lequel elle choisit, avec une précision clairvoyante, le titre de *Tropismes*. Cette notion restera une métaphore clé, deviendra une véritable étiquette pour son œuvre entière et aucun critique ne s'en passera, jusqu'à aujourd'hui, pour parler de ces mouvements psychiques invisibles et complexes qui font la matière de l'écriture sarrautienne. Après avoir été refusé par Paulhan (pour la revue *Mesures*), par Gallimard et par Grasset, le livre paraît enfin chez Denoël en 1939. Il contient 19 textes dont 18 seront repris dans l'édition Minuit de 1957, qui est augmentée de 6 nouveaux textes. Edition de référence pour la critique et texte adopté par la Pléiade, c'est cette dernière version que nous prenons également pour base de notre analyse, tout en tenant compte du texte éliminé et des quelques variantes signalées par la Pléiade.

Sous l'angle du motif de l'enfance – comme sous bien d'autres aspects – ce recueil peut être considéré comme une amorce, comme un ensemble de cellules d'origine de l'œuvre entier<sup>174</sup>. Il constitue une première approche discrète, tâtonnante des tropismes, avec lesquels il garde encore une certaine distance dont les marques les plus visibles sont la narration au passé et le narrateur hétérodiégétique. Les courants secrets y sont plus suggérés que déployés car l'écriture de l'intériorité est encore peu développée. Au lieu d'être transportés par le flot de la sous-conversation, ici, les tropismes se font le plus souvent sentir à travers la peinture des décors et des comportements extérieurs : « De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements. » (3) Dans ces passages descriptifs apparaissent déjà un vocabulaire et un imaginaire « tropismiques » que Sarraute ne va cesser de reprendre et de retravailler au cours de l'œuvre à venir.

La figure de l'enfant est un des éléments sémantiques récurrents qui contribuent à fonder une certaine unité de ces textes apparemment indépendants les uns des autres.

173 Nous reprenons la métaphore des « Urzellen », qui nous semble parfaitement juste, à Gerda ZELTNER, dans « Nathalie Sarraute und das dichterische Bild », *Der Monat*, XVI, Heft 189 (juin 1964), p. 47.

174 Victor Moremans, l'auteur de la seule (!) critique qu'ait suscitée la première édition du livre, termine son article sur cette phrase qui gardera sa pleine valeur : « Il [le livre] peut être considéré comme

16 textes sur 24 intègrent ce motif et cela souvent à des endroits significatifs : ce sont les *Tropismes I, III, V, VI, VIII, XII, XIII, XIV, XV, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII et XXIV*. La dernière phrase de *Tropisme I* commence par « Et les petits enfants [...] », et *Tropisme XXIV* se termine sur « leur sourire légèrement infantile ». Le plus souvent, l'enfant apparaît comme personnage. Mais on rencontre aussi quelques souvenirs d'enfance, quelques comparaisons et métaphores ainsi que deux occurrences d'attributs de l'enfance.

Il est ainsi possible de suivre la trame du motif de l'enfance à travers ce recueil et de s'interroger sur son lien avec les tropismes. Si cette relation est encore peu explicitée, il est intéressant de voir comment elle est esquissée et comment la figure de l'enfant se dessine comme l'être sensible au tropisme, comme l'être qui subit le tropisme. Cette relation privilégiée s'articule à travers deux thèmes majeurs : l'enfant vu comme l'être manipulé et la permanence de l'enfance dans le personnage adulte.

### 1.1. L'être manipulé

Regarder une poupée qui s'éteint et s'allume à intervalles réguliers dans une vitrine d'un magasin de jouets, cela est une affaire d'enfants – dirait-on. Dans son tout premier texte, Nathalie Sarraute nous montre au contraire des *adultes* plongés dans cette contemplation, absorbés par le jeu mécanique qui s'offre à eux dans la vitrine. Ces adultes, formant un bloc compact (« grappes », « noyaux », « engorgements »), sont décrits en fonction du décor morne d'où ils émergent et dans leur aspect uniforme. Si d'abord ils ont adopté un rôle d'enfant, on assiste par la suite à une seconde transformation : c'est comme si c'étaient eux, et non pas la poupée dans la vitrine, qui se trouvaient exposés : « Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines [...] » (3)

Les enfants, eux, n'apparaissent que dans la toute dernière phrase de *Tropisme I* : « Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient. » Dans cette phrase finale, il faut relever deux choses : d'une part, une polarisation, une opposition fondamentale entre les enfants et les adultes dont

l'échantillon avant-coureur d'une œuvre dont l'acuité et la profondeur nous surprendra peut-être un jour. » Dans la *Gazette de Liège*, 3 mars 1939, cit. Pléiade p. 1726.

les rôles semblent inversés<sup>175</sup>. D'autre part, une certaine soumission ou dépendance des enfants par rapport aux adultes. C'est comme si les enfants étaient menacés de devenir à leur tour poupée, de devenir objets exposés. Ainsi, la manipulation semble être double : les enfants sont en proie aux adultes qui, eux, sont complètement en proie à la fascination du mécanique.

De cette seule phrase finale de la première scène se dégage un premier fil de la lecture du motif de l'enfant qui se révélera continu et pertinent : l'enfant comme figure de l'être manipulé et subjugué. Et ce qui importe avant tout, c'est que cela ne se fait par aucun méfait tangible, mais par le cours tout à fait normal, tout à fait banal de la vie quotidienne.

Dans ce même contexte, *Tropisme VI* amorce le thème de l'éducation, qui ne semble être rien d'autre qu'une initiation à un ensemble de comportements codifiés : une mère qui tient parfaitement son ménage exerce une véritable terreur sur les enfants par son attachement aux choses. « Ceux qui étaient des initiés, les enfants [...] » se sentent « prisonniers », « esclaves » (10). Ils se soumettent à cette manipulation par la mère tandis que d'autres, des non-initiés, commettent inconsciemment des infractions aux règles. Ce thème de l'initiation à la vie des adultes sera repris et développé dans *Entre la vie et la mort* et dans *Vous les entendez ?*<sup>176</sup>

Bien d'autres scènes font apparaître le comportement quotidien comme le fruit d'un rite d'initiation ou même d'un dressage qui remonte à l'enfance : *Tropisme XIII* nous montre, dans une mise en scène caricaturale, des femmes à la chasse au tailleur parfait. Malgré une série interminable d'échecs, elles restent d'une politesse impeccable car elles sont « bien élevées, bien dressées depuis de longues années, quand elles avaient couru encore avec leur mère [...] ». » (18)

Le texte probablement le plus net et le plus subtil à la fois qu'il faut relever dans ce contexte est *Tropisme VIII*. Il met en scène les rapports de force souterrains entre deux êtres par l'intermédiaire d'une situation apparemment banale : un grand-père qui emmène promener son petit-fils. Cela commence ainsi : « Quand il était avec des êtres frais et jeunes, des êtres innocents, il éprouvait le besoin douloureux, irrésistible, de les manipuler de ses doigts inquiets, de les palper, de les rapprocher de soi le plus près possible, de se les approprier. »

175 Le « Et » du début de cette phrase, on l'a déjà dit au chapitre précédent (Transition, 4.1.), est un « et » adversatif et non pas conjonctif.

176 Voir les chapitres 4. *Les Fruits d'or* et *Entre la vie et la mort* : l'enfance et l'art et 5. *Vous les entendez ?* : l'enfant qui rit.

Ces métaphores du viol d'enfant traduisent – paradoxalement – leur contraire, à savoir une conscience scrupuleuse du grand-père de sa responsabilité de l'enfant, une prudence extrême en le faisant traverser la rue. « Et il lui apprenait, en traversant, à attendre longtemps, à faire bien attention, attention, attention surtout très attention, en traversant les rues sur le passage clouté [...]. » (13) La violence est dans la subtilité de cette pression exercée sur l'enfant, dans ce discours insistant, répétitif, incantatoire qui impose à l'enfant une vision triste et morbide du monde. Si déjà le récit a mimé un discours adressé à l'enfant le discours direct dévie vers une parodie de ce discours et devient, au lieu d'être enfantin, infantile :

« Que diras-tu quand tu n'auras plus de grand-père, il ne sera plus là, ton grand-père, car il est vieux, tu sais, très vieux, il sera bientôt temps pour lui de mourir. Est-ce que tu sais ce qu'on fait quand on est mort ? Lui aussi, ton grand-père, avait une maman. Ah ! où elle est maintenant ? Ah ! Ah ! où elle est maintenant, mon chéri ? elle est partie, il n'a plus de maman, elle est morte depuis longtemps, sa maman, elle est partie, il n'y en a plus, elle est morte. » (13)

Même si le discours réducteur adressé à un enfant semble être fait pour la parodie sarrautienne, il faut noter qu'il est assez singulier dans l'œuvre de Sarraute. Tout au plus, le jugement de Natacha sur les lettres de sa mère (dont le texte pourtant n'est pas donné) – « comme on raconte à un enfant » (1058) – pourrait-il faire écho à ce passage.

*Tropisme XIX* se passe de toute situation concrète et reste entièrement à un niveau métaphorique pour transmettre des variations multiples de la manipulation d'un « il » par des « ils ». Cependant, le champ sémantique où puise l'auteur est dans une large mesure celui du rapport adultes – enfant : « Parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop [...]. » (26) Les débuts des paragraphes – « Il ... » – « Ils ... » – « Ils ... » « Le monde ... » – « Ils ... » – « Ils ... » – mettent en relief un « il » solitaire, singulier, à l'écart des « ils » et du monde qui l'entourent. C'est seulement à la fin du texte que le lecteur réalise qu'« il » n'est pas un enfant, mais en même temps la métaphore se révèle être une métonymie : « Il avait pris goût depuis l'enfance à cette dévoration ». (26)

Le grand thème sarrautien du jugement de l'œuvre d'art, développé dans *Les Fruits d'or*, est lui aussi déjà présent dans *Tropismes*. Il s'inscrit ici dans le thème de la manipulation, et l'auteur a de nouveau recours à la figure de l'enfant. Dans *Tropisme XII*, l'autorité d'un professeur au Collège de France se prête à la comparaison avec celle du père. On s'attendrait à une comparaison qui associerait le rôle de l'enfant à celui des étudiants. Mais ce sont les écrivains eux-mêmes qui deviennent enfants, victimes de la manipulation du profes-



seur-père. Celui-ci est en train d'expliquer à ses disciples « le cas » de Proust ou de Rimbaud : « « Ils ne doivent pas vous démonter. Tenez, ils sont entre mes mains comme des petits enfants tremblants et nus, et je les tiens dans le creux de ma main devant vous comme si j'étais leur créateur, leur père, je les ai vidés pour vous de leur puissance et de leur mystère, j'ai traqué, harcelé ce qu'il y avait en eux de miraculeux. [...] » » (18)<sup>177</sup> Notons qu'en se désignant comme créateur, le professeur se substitue aussi aux écrivains eux-mêmes. Il est assez significatif que la violence faite aux artistes soit comparée à la violence patriarcale. La démystification de la création artistique apparaît ainsi comme un acte à la fois de transgression et de tradition.

Le rapprochement fait entre l'artiste et l'enfant, qui apparaît ici sous un jour négatif et qui est basé sur leur prétendue faiblesse, va être déployé dans bien d'autres sens dans des textes ultérieurs, notamment dans *Entre la vie et la mort*.

L'image du Petit Poucet dans le poing du géant revient dans *Tropismes XV*, où une jeune fille se trouve mêlée à une conversation avec un vieux monsieur qui s'efforce de lui imposer son jugement sur la littérature anglaise, jugement qui consiste en lieux communs répétés mécaniquement : « Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement en agitant en l'air ses petits pieds, d'une manière puérile, et qui souriait toujours, aimablement. » (22) Il s'agit ici d'un de ces nombreux passages où le motif de l'enfance est omniprésent : l'image tirée du conte de fée est appliquée à une enfant, et à l'intérieur de cette image, le comportement de la victime est de plus qualifié de « puéril ». Une autre image déjà rencontrée, dans *Tropisme VIII*, qui revient à la fin de cette scène, même si ce n'est que de manière allusive, est celle du viol. Quand le vieux lâche prise, la jeune fille en sort « un peu rouge, un peu ébouriffée, sa jolie robe un peu froissée » (22).

*Tropisme XXIII* et *Tropisme XXIV* terminent le recueil sur une comparaison du jugement conformiste (sur l'art, sur la vie des autres) avec un jeu d'enfant, le jeu de ronde où les enfants tournent « gentiment en se donnant une menotte triste et moite » (31), et où celui qui se trouve exclu au départ n'a plus aucune chance de se glisser entre eux : image de la triste appartenance à la communauté et du désir plus fort que tout autre d'en faire partie malgré

<sup>177</sup> Ce discours pourrait par ailleurs être considéré comme un premier exemple de sous-conversation, même s'il est encore mis entre guillemets. Comme dans la sous-conversation, l'in vraisemblance textuelle va ici de pair avec une adéquation du sens.

tout. Une des tensions fondamentales thématisées dans l'œuvre à venir de Nathalie Sarraute est préfigurée ici dans une simple image de jeu d'enfant.

Ainsi, on voit que la configuration de toute une série de ces poèmes en prose de *Tropismes* pose l'enfant comme victime de la manipulation par les adultes. Sur le microplan de la sémantique des mots qui réalisent cette configuration, c'est notamment la fréquence des verbes traduisant un processus d'empreinte et de pénétration qui est significative : « Et le petit sentait que quelque chose *pesait* sur lui, l'*engourdissait*. Une masse molle et *étouffante*, qu'on lui faisait *absorber* inexorablement, [...] » (14) Ou bien : « Leurs paroles [...] l'*enveloppaient*. [...] il *absorbait* ce qu'ils disaient. » (24 ; c'est nous qui soulignons) A l'être jeune sont ainsi attribuées les qualités de porosité et de perméabilité qui semblent le disposer à ce traitement.

Finalement, le texte supprimé dans l'édition de 1957, sixième de l'édition de 1939, esquisse la vie d'un « il » anonyme, personnage qui se comporte tout à fait conformément à la norme. Sa vie apparaît comme une incessante reproduction des rituels appris, qui seront transmis à leur tour. Commenant par « Il avait fait ce qu'on lui avait appris, [...] », le texte se termine sur « [...] il imposait à tout [...], au fleuve, aux maisons, aux autobus, aux ponts, aux magasins, aux réverbères, *aux enfants*, aux arbres, aux animaux, à la couleur et à la consistance de l'air – sa vision, son empreinte. » (1733 ; c'est nous qui soulignons). Les enfants, élément saillant de cette énumération, indiquent la circularité du processus en question : tout pourra recommencer, tout recommencera à nouveau.

## 1.2. Permanence de l'enfance dans le personnage adulte

Si certains personnages adultes de *Tropismes* essaient d'imposer leur vision du monde aux enfants, d'autres révèlent une part d'enfance qui subsiste en eux.

*Tropisme XX* commence par évoquer des sensations tropismiques qui envahissent l'enfant pendant la nuit. Le deuxième paragraphe, s'ouvrant par « Maintenant qu'il était grand [...] » (26), au lieu d'instaurer une opposition, affirme la continuité entre le passé et le présent en poursuivant dans le registre de la peur nocturne enfantine. Si celle-ci apparaît comme l'expression métaphorique des peurs du « il » d'aujourd'hui, ce n'est que grâce à un glissement presque insensible du figuré au concret, qui se produit au milieu du texte à peu près : « De quoi avait-il peur ? Parfois, ici ou là, dans un coin, quelque chose semblait trembler va-

guement, flageoler légèrement, mais d'une tape elles remettaient cela d'aplomb, ce n'était rien, une de ses craintes familières – elles la prenaient et elles la lui montraient : la fille de son ami était déjà mariée ? C'était cela ? » (27) Par cette transposition sans heurt du niveau métaphorique au niveau concret, le passage de l'enfant à l'adulte est donné comme une continuité. La sensibilité tropismique de l'adulte apparaît comme étant profondément ancrée dans son enfance.

Ce petit texte illustre par ailleurs une caractéristique de l'écriture sarrautienne que l'auteur continuera à exploiter, à savoir ce glissement constant entre un plan métaphorique et un plan concret, glissement qui maintient le texte dans un entre-deux, constitué par la superposition des deux plans, chacun projetant sa signification sur l'autre.

Les deux textes entourant *Tropisme XX* postulent la même continuité entre vie enfantine et vie adulte, le même enracinement du tropisme dans l'enfance. Chaque texte de la série XIX à XXI est donc construit sur un bref retour dans l'enfance du personnage central (pris en charge par le narrateur), retour qui montre la naissance du tropisme, pour en déployer ensuite les effets dans la vie de l'adulte, la continuité de la sensation s'exprimant par une continuité des champs sémantiques. Comme on l'a vu plus haut, dans *Tropisme XIX*, c'est avant tout cette continuité, voire identité, des champs sémantiques qui suggère la permanence de l'enfance dans l'adulte, le « il » anonyme ne se révélant comme adulte que par rapport à ce seul énoncé : « Il avait pris goût depuis l'enfance à cette dévoration [...]. » (26)

Dans le premier paragraphe de *Tropisme XXI*, une enfant singe la fille sage afin d'éviter que des regards méprisants d'adultes s'attardent sur son dos. Dans le deuxième paragraphe du texte – « Elle était grande maintenant, petit poisson deviendra grand [...]. » (28) – elle continue à jouer le rôle de la jeune femme bien éduquée tout en rêvant d'échapper à son comportement stéréotypé. La pirouette finale, où elle imagine détruire cette sensation quasiment hypnotique qui la force à sa conduite impeccable, reprend le motif des regards d'autrui posés sur son dos. Cette clôture, qui confère au texte une structure circulaire, rend sensible l'enfermement de la jeune fille dans ce qui s'est fixé une fois pour toutes dans son enfance.

Inversement, le troisième texte de *Tropismes* thématise le manque d'enfance. Le seul souvenir d'enfance du recueil entier est un souvenir *absent*. (Toutefois, on verra ce souvenir absent prendre une importance capitale dès qu'on le lira dans le contexte du premier roman de

Sarraute, *Portrait d'un inconnu*.<sup>178</sup>) Dans *Tropisme III*, comme dans *Tropisme I*, le regard est posé sur les « ils » (adultes) anonymes de la ville de Paris, menant une existence « à la fois dépouillée et protégée » (6). Cette fois-ci, ce ne sont pas des enfants, mais c'est un souvenir d'enfance qui contraste avec la collectivité uniforme dont tout souvenir reste absent, faute d'être recherché, faute de surgir spontanément. Mais le manque est formulé et le souvenir d'enfance est décrit, malgré son caractère virtuel :

Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi, ils ne voyaient jamais surgir en eux, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance. (6)

La construction anaphorique de cette unique phrase tend vers le mot « enfance ». La formulation du manque conduit à la description de ce qui échappe – ce qui lui confère précisément tout son poids.

Autour de l'éclat lumineux de ce paragraphe, tout semble mort : « sombre », « gris », « noir », « désert », « pâle » sont les adjectifs qui caractérisent l'espace où se meuvent ces êtres démunis de mémoire. L'image qui sert en outre à décrire cette existence vidée de la dimension du passé est celle de « la salle d'attente dans une gare de banlieue déserte », lieu par excellence pour figurer l'avenir prévisible. Existence morte donc, mais existence tranquille : tout prête à croire que le souvenir n'est pas recherché parce qu'il pourrait déranger ce calme, parce qu'il pourrait constituer une faille dans cette existence paisible.

Exactement comme on l'avait vu dans *Enfance*, le souvenir (absent) consiste ici aussi plutôt en perceptions sensorielles qu'en événements. Ce qui frappe particulièrement, c'est l'image de ce « pan de mur inondé de vie » qui réapparaîtra dans *Portrait d'un inconnu*, là aussi donné comme souvenir, à un moment tout à fait décisif, celui de la libération intérieure du narrateur par l'expérience esthétique du portrait. C'est en analysant ce passage du *Portrait*

qu'on reviendra à la signification de ce pan de mur ainsi qu'au rapport d'intertextualité avec Proust qu'il instaure.<sup>179</sup>

On avait souvent adressé aux nouveaux romanciers le reproche que leurs personnages manquaient d'« épaisseur », dépourvus de nom, de physique et de caractère qu'ils étaient. Or, on a vu que le texte sarrautien affirme la permanence de l'être enfantin dans la vie adulte, qu'il attribue au personnage sensible aux mouvements tropismiques une dimension du passé. Ainsi, en considérant les personnages sarrautiens sous l'angle du motif de l'enfance, on leur découvre un autre type d'épaisseur, une épaisseur temporelle. Dans ces « ils » et « elles » pourvus de passé, dispersés dans les textes de *Tropismes*, se dessinent ainsi les personnages sensibles aux tropismes des romans à venir de Nathalie Sarraute, ces anti-héros authentiques qui se trouvent toujours en dialogue avec leur enfance.

### 1.3. L'enfant, figure d'identification secrète

Nathalie Sarraute, en écrivant, n'a pas pensé à ses critiques. Ils se trouvent dans un dilemme insoluble : le tropisme ne peut être saisi que par le langage littéraire. Dès qu'on essaie de l'expliquer, on est obligé de se servir d'un langage qui nomme, qui fait abstraction. Et comme l'écriture du tropisme étale ce qu'il y a derrière les concepts dont nous nous servons pour communiquer, le langage qui ramène le tropisme à la dénomination sera celui précisément des concepts du langage quotidien. Ainsi, parler d'éducation, de religion catholique, de peur nocturne, c'est replacer les choses sur un plan que Sarraute a essayé d'éviter. Si donc il fallait parfois faire ce qu'il ne faut pas faire, ce n'était que pour pouvoir situer rapidement les occurrences du motif qui nous intéresse dans leur contexte. Le langage conceptuel n'est ici qu'un biais.

Le véritable intérêt était de montrer comment Sarraute, dans l'économie narrative de ses premiers textes, s'est servie du motif de l'enfant pour transcrire la sensation fugitive du tropisme. Elle a choisi l'enfant comme la figure de celui qui flaire, qui perçoit, qui subit le tropisme avant tous les autres. Si l'enfant n'apparaît souvent que de manière ponctuelle, dans une seule phrase, dans une seule comparaison, c'est toujours à des moments ou à des endroits particulièrement significatifs du texte, et dans le sens d'une altérité profonde. Comme s'ils

étaient des points de fuite du texte, celui-ci, avec leur apparition, prend soudain une signification « par rapport à eux ». Solitaires, à l'écart, ou existant même seulement dans une métaphore ou dans une comparaison, ils semblent constituer une figure d'identification secrète pour le lecteur.

Une dernière analyse détaillée montrera ce phénomène de manière plus probante encore. *Tropisme XVII* est l'exemple par excellence de l'enfant sismographe du tropisme. Ce poème en prose – qui trouve ses échos dans *Martereau* et dans *Enfance*<sup>180</sup> – est construit habilement sur une opposition fondamentale (même si après ce parcours de *Tropismes*, elle n'est plus tout à fait nouvelle) qui traverse le texte entier : l'opposition entre l'enfant à l'éclat secret d'une part et la tristesse morose du monde qui l'entoure et qui l'agglutine d'autre part.

« Quand il se mettait à faire beau, les jours de fête, ils allaient se promener dans les bois de la banlieue. » Quoi de plus banal que le début de ce texte ? Mais aussitôt, au milieu de la griserie de l'espace géométrique, surgit un élément prometteur de vie, modeste, mais aussitôt amplifié par une comparaison qui fait tendre l'oreille et qui prépare à ce qui va suivre : « [...] [les feuilles fraîches] ne parvenaient pas à jeter autour d'elles leur éclat et ressemblaient à ces enfants au sourire aigret qui plissent la figure sous le soleil dans les salles d'hôpital. » (24) Après cette comparaison, les enfants en chair et en os ne tardent pas à entrer en scène. Exactement au milieu du texte se trouve la phrase : « Ils avaient amené avec eux le compagnon de leurs heures de repos, leur petit enfant solitaire. » A partir de là, la perspective est renversée. Du regard distant sur l'ensemble, on passe à un récit focalisé sur l'enfant : c'est l'enfant qui voit comment les adultes s'installent, entend « leurs paroles [...] pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses », sent les odeurs des « inquiétants parfums de ce printemps chétif », et l'attouchement de « l'air dense, comme gluant de poussière mouillée et de sèves » (24).

Mais ce qui importe avant tout, c'est ce mélange des deux atmosphères opposées que l'enfant perçoit à la fois : celle, épaisse et étouffante, que les adultes imposent à leur entourage (« Ils ne paraissaient rien voir, ils dominaient tout cela, les cris grêles des oiseaux [...]. »), et l'autre, fragile, étouffée, de la nature printanière. Non seulement l'enfant est comparé à cette nature, mais encore est-il le seul à y être sensible.

En même temps, lui aussi est réduit à la passivité par la lourdeur de la présence et surtout des mots des adultes : le poème en prose se termine par « Il restait là, agglutiné, et plein d'une avidité morne, il absorbait ce qu'ils disaient. »





## 2. *Portrait d'un inconnu* : l'enfant et le tropisme

Le premier roman de Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1948), nous permettra de mettre en valeur un premier axe thématique du lien entre l'enfance et le tropisme, à savoir celui de la sensibilité artistique. Parmi les formes d'apparition du motif, notre analyse privilégiera le souvenir d'enfance ou le retour imaginaire dans l'enfance d'un personnage, très fréquent dans ce roman. *Portrait d'un inconnu* se prête par ailleurs à une analyse du motif comme élément structural dans l'architecture du roman. Finalement, dans ce roman, les rapports d'intertextualité viennent renforcer notre lecture du tropisme comme moment renouant avec l'enfance.<sup>181</sup>

### 2.1. Le début du roman : valorisation ambiguë

Dans ce roman, un je-narrateur sert de médium qui porte au jour les tropismes qu'il perçoit entre lui-même et les autres et surtout entre deux autres personnages du roman, un vieux père et sa fille, qui vivent toujours ensemble. D'après Sarraute elle-même, ce roman est un hypertexte d'*Eugénie Grandet*, où le rapport symbiotique entre père avare et fille soumise est vu de l'intérieur, et non pas de l'extérieur comme dans le roman balzacien<sup>182</sup>. Cette relation, saisie dans ses mouvements les plus infimes, est vue à travers la subjectivité du je-narrateur.

Celui-ci a souvent été qualifié d'« hypersensible » par la critique. La chasse aux tropismes, centrée sur sa seule conscience, a pu apparaître comme un fantasme, comme une manie. C'est que l'auteur a cédé dans ce premier roman à la vraisemblance. Vu le peu d'écho qu'avait suscité son premier livre *Tropismes*, Nathalie Sarraute a été amenée à présenter cette matière étrange du tropisme par le biais du soupçon pathologique, jeté sur le narrateur par les

181 Signalons qu'il existe un article sur l'imaginaire de l'enfance dans *Portrait d'un inconnu* : MINOGUE, Valérie, « The imagery of childhood in Nathalie Sarraute's *Portrait d'un Inconnu* », *French Studies*, XXVII, 2 (avril 1973), pp. 177–186. Cet article, sans étudier systématiquement les occurrences du motif dans ses formes diverses, met en valeur deux fonctions de l'imaginaire de l'enfance dans le roman : « In *Portrait d'un inconnu*, Nathalie Sarraute reaches down to the universal experiences of childhood in order to surmount the difficulties faced by the narrator, and to overcome the resistance of readers who may resent the unfamiliar matter. [...] Secondly, childhood imagery illuminates for the reader the uncertain situation of the narrator in relation to the world of his experience. » (p. 177)

182 Cf. Entretien avec Marc SAPORTA : « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *Arc*, 95 (1984), p. 6.

personnages secondaires du roman.<sup>183</sup> Or, en même temps, les troubles inquiétants du narrateur sont associés tout au long du texte à l'univers de l'enfance. Le je-narrateur est comparé à un enfant, reçoit des attributs d'enfant, a des souvenirs d'enfance. En outre, il attribue des retours en enfance aux deux personnages qu'il observe pour transcrire les tropismes qu'il perçoit entre eux. Ainsi, le narrateur se trouve relégué au monde de l'enfance qui apparaît comme un monde à part.

Tout au début déjà, lorsque le narrateur fait part aux autres de ses perceptions et qu'il se trouve que certains d'entre eux lui donnent raison ou les partagent même, le premier souvenir d'enfance surgit :

Comme autrefois dans mon enfance, quand j'avais peur, terriblement peur (c'était un sentiment d'angoisse, de désarroi) lorsque des étrangers prenaient mon parti contre mes parents, cherchaient à me consoler d'avoir été injustement grondé, quand j'aurais préféré mille fois que, contre toute justice, contre toute évidence, on me donne tort à moi, pour que tout reste normal, décent, pour que je puisse avoir, comme les autres, de vrais parents à qui on peut se soumettre, en qui on peut avoir confiance (c'est drôle, ces vieilles angoisses confuses, presque oubliées, de l'enfance, dont on se croyait guéri, et qui reviennent tout à coup, avec exactement la même saveur, dans les moments de faiblesse, de moindre résistance ... La régression à un stade infantile, je crois c'est ainsi que les psychiatres doivent appeler cela), je voudrais maintenant aussi qu'ils me donnent tort, qu'ils donnent contre moi raison aux autres, à ceux qui ne comprennent pas, qui ne veulent pas de moi, qu'ils ne me contraignent pas à prendre parti contre ceux-là, mais me rejettent vers eux, me permettent de me soumettre à eux, comme je le désire toujours, de leur faire confiance – pour que tout reste normal, décent. (44/45)

Construit sur un parallélisme entre l'expérience d'autrefois et d'aujourd'hui, d'une part, et l'opposition entre le monde adulte et le monde enfantin, d'autre part, ce passage associe le tropisme au monde de l'enfance et le situe aux antipodes du monde des adultes. Notons qu'entre parenthèses, le souvenir d'enfance en tant que tel fait objet d'un commentaire par le narrateur ; le sujet d'énonciation intervient dans son propre récit pour s'étonner du fonctionnement de la mémoire.

La reprise du syntagme « pour que tout reste normal, décent », l'évocation des psychiatres et l'allusion à Freud ainsi que le terme de « guéri » qualifient la singularité de la sen-

183 Notons que *Portrait d'un inconnu*, exactement comme *Tropismes*, ne rencontre pratiquement aucun écho ; de nouveau, on ne repère qu'un seul compte rendu. Pour les détails de cette réception, voir la notice à *Portrait d'un inconnu* dans l'édition de la Pléiade, « Accueil de la critique », pp. 1752–1757.

sation tropismique comme quelque chose de pathologique, vécu comme une menace, tandis que le conformisme à la normalité du monde adulte est valorisé comme sécurisant. Il semble donc que le soupçon de la manie se trouve confirmé par le fait que le narrateur lui-même fait le rapprochement avec un état pathologique. Seulement, comment ne pas percevoir en même temps l'ironie de l'auteur dans cette manière de citer le terme psychanalytique, « la régression à un stade infantile » et de le dénoncer ainsi comme une étiquette ? Plus significatif est le constat du narrateur que c'est toujours à des « moments de faiblesse » que surgissent « ces vieilles angoisses confuses ». Ce sont notamment les moments où le narrateur perçoit les courants tropismiques qui s'écoulent de personnages tels que le vieux et sa fille, les moments où il ne se contente plus du jugement habituel que tout le monde prononce sur eux : « c'est un vieil égoïste », « c'est une maniaque » (42). A ce stade initial, le tropisme opère donc une déstabilisation du sujet qui est ressentie comme faiblesse et danger.

Enfin, la piste de lecture des troubles psychiques est poursuivie au niveau des événements de la diégèse. Ces sensations inquiétantes conduisent les pas du narrateur chez un « spécialiste » (76) – donc psychiatre ou psychologue – qui lui conseille de reprendre contact avec le réel, en qualifiant ses perceptions d'« idées [...] inconsistantes et nues » (78) – expression qui fait penser aux « idées folles » de Natacha dans *Enfance*. Dans ce contexte, l'enfance du narrateur est thématifiée par le fait que ses parents, qui eux ont le vrai sens du réel, l'accompagnent. Leur présence, son rapport à eux et les lieux où ils se promènent évoquent à nouveau des souvenirs de son enfance. Comme autrefois, lorsqu'« accroupi à leurs pieds » (79), il avait été protégé par leur assurance, il s'accroche à présent à eux et participe à leur rodage pour supprimer les sensations tropismiques subversives qui menacent de se ranimer.

Dans ce contexte, ce sont non seulement les souvenirs du narrateur qui associent l'univers de l'enfance à celui des tropismes, mais une comparaison vient renforcer encore ce schéma bipolaire entre monde adulte et monde enfantin mis en place dès le début du texte :

Peu à peu je m'étais habitué à me mouvoir sans inquiétude, comme tous ceux qui m'entouraient, dans leur univers calme et clair, aux contours nettement tracés, *aussi différent* de celui, gluant et sombre, où ils me tourmentaient, elle et lui [la fille et le vieux], que l'est le monde des adultes du monde ouaté et flou de l'enfance. J'étais exorcisé. (81 ; c'est nous qui soulignons)

Le passage met de nouveau en parallèle deux paires d'opposition : le monde « normal » versus le monde des tropismes d'une part, et le monde des adultes versus le monde de l'enfance

d'autre part. Les adjectifs caractérisant ces paires d'opposition suggèrent, là encore, une valorisation positive du « monde adulte normal » alors que l'univers tropismique, auquel le monde enfantin est associé, semble être dévalorisé. Cependant, on sent une ambiguïté dans le discours du narrateur : c'est comme si c'était malgré lui qu'il aspire au monde sécurisant de la communauté ; il n'y a adaptation que par habitude alors qu'au fond, il semble rester un étranger dans ce monde. Dans la première citation, on avait constaté la même ambiguïté quant au soupçon du pathologique : prononcé par le narrateur lui-même, il est en même temps mis à distance.

Ce début de roman met donc en place, aussi bien par le cours des événements que par les passages réflexifs et les images, une opposition fondamentale entre l'âge adulte et l'âge de l'enfance. Les deux âges apparaissent comme deux univers séparés. Le monde de l'enfance, associé aux tropismes, semble être dénoncé par un narrateur dont on sent pourtant qu'il s'efforce, en quelque sorte malgré lui, d'adopter le point de vue des adultes qui l'entourent. Ainsi, la valorisation des sensations tropismiques et du retour en enfance, en apparence rejetés, reste foncièrement ambivalente.

Et pourtant, cette position de l'ambivalence même est mise à distance par le fait, encore une fois, que ce sont les « spécialistes » qui l'analysent. Le chapitre V<sup>184</sup>, central parce que relatant la révélation du portrait, commence de la manière suivante :

L'ambivalence : c'est très fort d'avoir découvert cela – cette répulsion mêlée d'attrait, cette coexistence chez le même individu, à l'égard du même objet, de haine et d'amour. Quelques poètes, quelques écrivains très malins avaient réussi, il y a assez longtemps déjà, à extirper cela, à le produire à la lumière, mais sans lui donner de nom. Mais les spécialistes, eux, ont su mettre cela au point très bien. Le mien me l'a très bien expliqué. Il se méfiait beaucoup (il avait une si grande expérience de ces sortes de cas) de la sincérité de ma résolution de rentrer dans le droit chemin [...]. (80)

On voit que ce texte n'omet rien pour miner toute position établie. Le refus des catégories va jusqu'à celle de l'ambivalence.

184 Parler de chapitres, à propos de textes de Nathalie Sarraute, n'est peut-être pas conforme à l'intention de l'auteur puisque les parties du texte (dont la longueur correspond toutefois à celle de chapitres traditionnels) ne sont pas numérotées, mais seulement séparées dans l'édition originale par une nouvelle page entamée et dans l'édition de la Pléiade par des astérisques. La numérotation que nous adoptons ici doit servir uniquement de repérage pour le lecteur. Cette remarque vaut pour tous les romans de Sarraute traités dans la suite de cette étude.

## 2.2. La révélation du portrait

Malgré tout, le narrateur prétend être guéri de ses inquiétudes malsaines. Afin de prolonger cet état, il décide de faire un voyage, car, pense-t-il, « un voyage est toujours très indiqué dans des cas comme le mien. » (81) Sarraute se sert du topos littéraire du voyage comme remède, en renvoyant explicitement à Gide et à Baudelaire<sup>185</sup>, non pas pour confirmer, mais au contraire pour décevoir les attentes du lecteur : tout se passe comme il faut dans cette ville du nord où le narrateur s'est rendu, jusqu'au moment où il aperçoit au musée de la ville un tableau aux contours fragmentaires, intitulé « Portrait d'un inconnu ».

Cette scène du portrait, qui se trouve au cinquième chapitre, est évidemment cruciale pour le roman entier. D'abord, parce que la révélation du portrait marque un tournant décisif dans le roman. Ensuite et surtout parce que l'identité du nom du tableau avec le titre du roman invite à considérer la scène comme une mise en abîme du roman entier. Ainsi, c'est à partir de cette scène que Laurent Adert par exemple développe son interprétation de la nature du tropisme, en envisageant l'expérience esthétique du portrait comme une exemplification du tropisme qui en lui-même est dépourvu de contenu et ne fait que désigner une relation singulière, ou comme Adert l'appelle, d'après cette scène clé, « une relation d'inconnu ».<sup>186</sup>

Mais creusons encore un peu plus cette scène de la révélation. Exemplification du tropisme, elle est en même temps une exemplification de l'expérience esthétique authentique, car c'est bien une œuvre d'art qui instaure la communication singulière, qui lance cet « appel ardent et obstiné » (84) au sujet. Et ce qui plus est, le contexte de cette révélation présente de nouveau un certain nombre d'isomorphismes avec l'enfance telle qu'elle est évoquée dans ce roman : l'espace où se trouve le portrait est « le coin le moins éclairé » de la galerie et cette communication singulière se fait dans la « pénombre » (83). On se souvient de l'univers gluant et sombre auquel avait été associée l'enfance dans *Tropismes*, et on verra par la suite

185 La distance que prend Sarraute par rapport à ce topos du voyage se traduit de nouveau par le fait qu'elle met la référence à Gide dans la bouche du psychiatre : « [...] soyez Nathanaël, goûtez aux « nourritures terrestres ». Retrouvez – c'est ce qui vous manque maintenant pour achever la guérison – retrouvez la « ferveur ». » (81/82) Le choix de la destination du voyage tombe sur une ville du nord, et ce choix est motivé littérairement : c'est la ville que le narrateur s'était imaginé être la ville de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire. Ce choix sera déterminant, comme on verra plus loin. Au lieu de consolider sa guérison, il déclenchera la rupture définitive, contrairement à toute attente de paix et d'harmonie évoquée par les mots cités du poème : « «les soleils couchants revêtent les champs, les canaux, la ville entière d'hyacinthe et d'or» » (82).

186 ADERT, Laurent, *op.cit.*, pp. 190–197.

que les scènes d'enfance sont souvent situées dans un territoire peu éclairé. Ensuite, les contours fragmentaires du portrait rappellent l'opposition entre le monde adulte aux contours nettement tracés et le monde enfantin ouaté et flou. Finalement, ce qu'Adert nomme, suivant le titre du tableau, une relation d'inconnu, n'est pas uniquement une relation qu'on ne connaît pas encore, qui s'établit spontanément, mais c'est aussi une relation qui ne porte pas de nom. Or, on avait vu, lors de notre analyse d'*Enfance*, combien le refus de la nomination fait partie de l'appréhension du monde par l'enfant telle que Sarraute la représente.

Par la suite, le narrateur insiste beaucoup sur l'authenticité de son expérience en faisant appel à son caractère évident et inéluctable : « il était impossible d'en douter » ; « j'avais beau me dire, pour me retenir sur la pente où je m'étais entraîné, que c'était l'introversion qui recommençait » (84). Ainsi, il détourne non seulement le soupçon de la rechute, mais dément en même temps le bien-fondé des jugements initiaux qui voulaient faire de lui un cas pathologique.

Cette expérience est présentée comme renouant avec le passé du sujet, d'une part, et comme libératrice, d'autre part. Sur le moment déjà, le narrateur réactive des sensations d'autrefois ; mais c'est surtout le chapitre suivant du roman qui développe cette faculté regagnée de renouer avec le passé.<sup>187</sup> La libération est donc une libération non seulement vers un avenir inconnu, mais aussi vers un passé resurgissant. Il se définit, encore une fois, par opposition au monde adulte, puisqu'il constitue une libération de cet exemple d'assurance, de force et de pureté que s'efforçaient de lui donner ses parents et le spécialiste, les représentants du monde des adultes :

La flamme qui brûlait en lui [l'inconnu] avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voguais, poussé vers le large. (85)

Cette scène du portrait trouve son écho plus loin dans le roman. Au chapitre X, le narrateur fait une visite au musée avec la jeune fille. Représentante du rapport inauthentique à l'art, elle admire les chefs-d'œuvre en faisant appel à l'autorité, garantie par la célébrité des tableaux.

Le narrateur, qui auparavant s'était senti traité en enfant mineur par la jeune fille<sup>188</sup>, ose contredire et esquisse à nouveau son esthétique du fragment en mentionnant le portrait. La réaction que le narrateur observe – qu'il croit au moins observer – chez la jeune fille est particulièrement significative dans la perspective que nous avons adoptée :

Je la regarde : il me semble qu'elle m'observe d'un regard grave et pénétrant que je ne lui ai encore jamais vu : elle détourne les yeux, elle a l'air de fixer quelque chose au loin, mais je sens que c'est en elle-même qu'elle regarde, et elle sourit doucement – un de ces sourires gênés, amusés et attendris qu'ont parfois les gens quand on évoque devant eux des souvenirs intimes, un peu ridicules, de leur petite enfance. Je me sens soulevé tout à coup dans un élan de reconnaissance, d'espoir ... cette lueur timide et tendre, ce rayon caressant dans son regard, je le vois qui se pose, qui s'attarde avec complaisance sur une image en elle, celle que je vois en moi, celle qu'elle a aperçue, sans doute, reconnue en moi tout à l'heure, quand elle m'observait si attentivement ; nous la regardons tous les deux, c'est celle d'un vestibule étroit ... (161/162)

La projection est double : le narrateur prête à la jeune fille un souvenir d'enfance dont il s' imagine qu'elle le prête à *lui*. Nous assistons ici à un de ces nombreux jeux de miroir de l'œuvre sarrautienne où un personnage projette ses pensées, sa vision, ses souvenirs dans un autre personnage, procédé qu'on analysera de manière détaillée un peu plus loin.<sup>189</sup> L'essentiel dans ce passage est que cette identification momentanée des deux individus, cet instant de communication singulière, bref ce tropisme qui circule, passe par le rapport au souvenir d'enfance. Le récit de ce souvenir, qui fait suite au passage cité, occupe une demi-page. Ce qu'il faut relever dans ce récit, c'est qu'il est lui-même façonné selon l'esthétique du fragmentaire. Strictement focalisé sur l'enfant, le récit de ce souvenir livre des informations si lacunaires qu'on n'arrive pas à reconstruire la scène. Mais celle-ci aboutit, c'est au moins ce qu'on aura compris, à une sensation de fusion complète, comparable à celle qu'on connaît du récit *Enfance*, lorsque la narratrice raconte les moments d'union entre Natacha et le père, ces moments où le tropisme coule librement et où le mot « amour », qui pourtant est le mot le

188 « [...] finis les enfantillages, les billevesées, elle veut me donner une leçon ... » et « Je me sens, tandis que je suis là, figé devant eux à son côté, pareil à l'écolier à qui l'institutrice place une règle en travers du dos, sous les bras, pour l'obliger à se tenir droit. » (160)

189 Voir le chapitre 3.3.1. La distribution du motif dans *Martereau*.

plus précis qu'on croit posséder pour désigner ces sensations, détruirait tout.<sup>190</sup> Ici comme là, la sensation est décrite au lieu d'être nommée, et c'est en termes physiques qu'elle se traduit : « [...] rien n'arrive jamais entre eux, rien ne peut jamais arriver < pour de bon > entre eux, les jeux vont continuer, elle pourra de nouveau, serrée, blottie contre lui, sentir, battant à l'unisson, leur pulsation secrète, faible et douce comme la palpitation de viscères encore tièdes. » (162)

C'est donc l'évocation de l'expérience esthétique authentique qui déclenche ce souvenir de la fusion parfaite, vécue dans l'enfance. Mais ce n'est pas tout. Le texte ne se contente pas de ce passage pour établir le lien explicite entre le vécu de l'enfance et l'expérience de l'art. Le narrateur, aussitôt désabusé par son illusion sur son entente parfaite avec la jeune fille, éprouve un sentiment d'abandon qui déclenche à nouveau un souvenir d'enfance en lui : « J'étais tout petit, je m'étais égaré, j'avais perdu mes parents et j'essayais de les retrouver parmi la foule endimanchée qui déambulait paisiblement sans s'occuper de moi [...]. » (163)

Dans la suite immédiate au chapitre du portrait, les signes de l'enfance ne se font pas attendre : le chapitre suivant reprend par une comparaison de la situation du narrateur avec celle d'un personnage de conte de fée ; dans une autre description de sa nouvelle situation, nous retrouvons le même vocabulaire que nous avons déjà rencontré dans *Enfance* (1145) et ci-dessus (81) : « Comme autrefois, il y avait longtemps, l'avenir s'étendait devant moi, délicieusement imprécis, ouaté comme un horizon brumeux au matin d'un beau jour. » (86) Décidément, un changement de valeur s'est produit : après avoir goûté à la vie aux contours nets du monde des adultes, après avoir eu la révélation du portrait, le narrateur considère l'indécision et l'indétermination qui caractérisent le monde de l'enfance non plus comme inquiétantes mais les juge au contraire très positivement.

Sarraute joue, dans le chapitre du portrait, on l'a vu, sur le voyage comme topos littéraire. Si le voyage représente traditionnellement un moyen pour accomplir une transformation décisive, ici, le voyage a rendu le narrateur à l'état qu'il voulait fuir. Cependant, on verra que le motif du voyage aura gardé sa fonction traditionnelle dans la mesure où il aura re-conduit le narrateur sur son propre chemin.

190

On reviendra encore une fois sur un tel instant de fusion au sous-chapitre suivant, lorsqu'il s'agira du tropisme perçu par le narrateur entre les personnages romanesques du prince Bolkonski et de sa fille Marie.



### 2.3. Les pans de mur : relation esthétique et relation à l'enfance

Après la révélation du portrait (à la fin du cinquième chapitre), le narrateur redécouvre sa prédilection pour les pans de mur ensoleillés (au début du chapitre six). Il précise que celle-ci remonte à autrefois et qu'une « longue séparation » (86) marque la distance par rapport à ce passé.

La mention de « pans de mur », faite par un auteur qui est une grande lectrice de Proust, n'est évidemment pas innocente, même si l'auteur elle-même a démenti un rapport quelconque au petit pan de mur jaune proustien.<sup>191</sup> Comment en effet ne pas penser à la célèbre scène de la mort de l'écrivain Bergotte dans *La Prisonnière* de Proust ? Le rapport intertextuel s'établit, même s'il est involontaire ou inconscient. L'analogie se trouve déjà au niveau de la constellation événementielle : deux romans qui ont pour sujet principal la création artistique mettent en scène un écrivain<sup>192</sup> qui va dans une exposition de peinture, où il a une révélation esthétique. On trouve donc dans les deux passages l'idée de la correspondance et de la communication entre les arts, notamment entre la peinture et la littérature. Mais c'est surtout l'intensité de l'effet du pan de mur peint qui le rapproche des pans de mur remémorés chez Sarraute :

Il mourut dans les circonstances suivantes : une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer [...], tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition.<sup>193</sup>

et un peu plus loin :

191 Cf., dans l'édition de la Pléiade, la note 3 à *Tropismes* III : « Le « pan de mur » a suggéré à plusieurs lecteurs une réminiscence du « petit mur jaune » de Proust. Il n'en est rien pourtant ; il s'agit tout simplement d'une impression personnelle (NS). » (1735)

192 On reparlera de la scène qui établit la certitude que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* est l'écrivain en train d'écrire le roman que nous lisons. Voir 2.4. L'enfance et le discours métapoétique sur le personnage romanesque / Lecture de Tolstoï.

193 PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu. La Prisonnière*, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, Paris, Gallimard, 1988, p. 692.

[...] il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-meme précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. »<sup>194</sup>

Ce pan de mur jaune, qui pour Bergotte, à l'incitation d'un critique, fait la valeur du tableau *Vue de Delft* de Vermeer<sup>195</sup> apparaît dans la *Recherche* comme l'exemplification d'une conception artistique esthétisante, mettant l'accent sur la perfection de la technique du peintre, sur le côté formel de l'œuvre donc. Chez Sarraute, au contraire, le rayonnement du pan de mur doit son intensité à un lien avec le passé :

C'étaient des pierres surtout, des pans de murs : mes trésors, des parcelles étincelantes de vie que j'étais parvenu à capter. Il y en a de toutes sortes : certains que je connais bien et d'autres qui m'avaient juste fait signe une fois, qui avaient vacillé pour moi d'un chaud et doux éclat, pendant un court instant, quand j'étais passé devant eux, au milieu d'un groupe de gens, sans pouvoir m'arrêter. Mais je ne les ai pas oubliés.

C'est, dans une cour déserte de mosquée, la margelle d'un puits, tiède et dorée au soleil, toute duvetée comme une pêche mûre et bourdonnante toujours de vols d'abeilles. Ses contours inégaux ont dû être modelés, il y a très longtemps, avec une délicate et pieuse tendresse, et puis des mains aux gestes lents l'ont effleurée chaque jour, et comme les gens qui ont été choyés quand ils étaient enfants, toute cette tendresse, on dirait qu'elle s'en est imprégnée et qu'elle l'irradie maintenant, qu'elle la répand autour d'elle en un rayonnement très doux. (85/86)

Cette caractérisation des pans de mur se présente comme une description narrativisée. D'abord, c'est le récit de l'effet que les pans de mur ont exercé sur le narrateur. Cet effet est à l'image de la communication singulière, de cet appel que nous avons rencontré plus haut dans la scène du portrait. Ensuite, au deuxième paragraphe, on passe au récit de l'effet exercé par des sujets sur les pans de mur. La capacité de ceux-ci de lancer un appel tient au fait qu'ils ont eux-mêmes un passé. Ce parallélisme fait ressortir la mise en valeur de la dimension du passé. L'épaisseur du sujet aussi bien que celle attribuée aux objets est due à leur dimension temporelle. Or, il est tout à fait significatif qu'à l'intérieur de l'évocation de ce passé des murs, on retrouve la comparaison avec l'enfance (« comme des gens qui ont été choyés quand ils

194

*Ibid.*

195

Cf. aussi la note à ce passage, *ibid.*, p. 1740. Il est en outre intéressant de noter que ce thème est repris à la page 881 dans un entretien du narrateur avec Albertine, entretien qui se poursuit par des propos sur l'esthétique de Dostoïevski, écrivain favori de Sarraute ...

étaient enfants », 86). Est ainsi valorisé non seulement un passé quelconque, mais l'accent est mis sur le lien avec l'enfance ; objet d'un souvenir d'enfance, les pans de mur ont eux-mêmes une enfance.

Une autre différence entre les pans de mur proustiens et sarrautiens réside dans le fait que, dans le cas de Bergotte, l'expérience esthétique est une expérience médiatisée (par un article de journal), tandis que pour le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, elle se produit spontanément.

On sait que les artistes de la *Recherche* représentent des étapes sur le chemin du narrateur vers l'art véritable, vers la révélation finale qui lui permettra enfin de créer sa propre œuvre.<sup>196</sup> Ainsi, la conception artistique qui se dégage de cette scène de la mort de Bergotte ne correspond pas à la conception artistique de Proust. Celle-ci, en effet, est beaucoup plus proche de celle de Sarraute telle qu'elle ressort de la scène du portrait, scène qui constitue la révélation décisive pour le narrateur de *Portrait d'un inconnu* : c'est la contemplation du portrait, il est vrai, qui réveille des sensations intenses chez le narrateur. Mais c'est parce que cette expérience esthétique fait écho à quelque chose de vécu – à un vécu lointain – qu'elle est si bouleversante. La communication singulière qui s'était instaurée entre le portrait et le narrateur ne pouvait se faire que parce que ce portrait avait ravivé une sensation qui autrefois avait marqué le narrateur. L'art – non seulement sa création, mais aussi sa réception –, s'il constitue un univers autonome par rapport à la vie, a nécessairement des points d'attache avec elle.

En effet, la conception proustienne de l'art, telle qu'elle se dégage de la révélation décisive du *Temps retrouvé*, permettant au narrateur de créer enfin son œuvre d'art à lui, est liée, exactement comme chez Nathalie Sarraute, à un souvenir caractérisé par une intensité et une véracité particulières : « Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, *la réalité telle que nous l'avons sentie* et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte *le souvenir véritable* ? »<sup>197</sup> Le bonheur proustien devient pour le narrateur sarrautien, avec de nouveau un clin d'œil à Gide, « mes nourritures à moi, mes joies à

196 Cf. TADIE, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 177, 233, 247, et ROUSSET, Jean, « Proust. A la recherche du temps perdu », in : *Forme et signification*, op.cit., pp. 135–170 (pp. 135/36).

197 PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, Paris, Gallimard, 1989, p. 459 (c'est nous qui soulignons).

moi, faites pour moi seul, connues de moi seul » (85). Leur description s'étend sur plus d'une page.

En somme, cette référence intertextuelle à la scène de mort de Bergotte fonctionne comme un arrière-plan faisant contraste à la scène du portrait et des pans de mur pour mieux faire ressortir la spécificité de la relation esthétique signifiée. En même temps, elle évoque une relation esthétique semblable à celle postulée par la *Recherche* dans son ensemble.

Le rapport intertextuel avec *La Recherche* est d'autant plus pertinent que ce même « pan de mur » en tant que contenu du souvenir est déjà présent dans *Tropismes*, et indirectement dans un autre passage de *Portrait d'un inconnu*. Rappelons qu'au début du roman, les tropismes avaient été corrélés positivement au souvenir d'enfance : l'absence de souvenirs d'enfance – « On sent partout des enfances mortes. Aucun souvenir d'enfance ici. » (48) – est un signe de cette inauthenticité à laquelle le narrateur avait touché en se laissant aller à la fabrication du stéréotype, dans son jugement sur le vieux et la fille. De même, dans *Tropismes III* : l'atmosphère morbide d'un quartier de ville y est rendue par l'absence de souvenirs d'enfance des habitants. Ce souvenir, décrit *in absentia*, consisterait, entre autres, en « un pan de mur inondé de vie » (6).<sup>198</sup>

Dès que le narrateur est rentré de son voyage, il va se promener dans la banlieue pour savourer le contraste de cette atmosphère avec son état actuel. Si ces endroits lui rappellent « certains décors de [s]on enfance » (93), c'est parce qu'il a retrouvé le regard de l'enfant. Désormais il ne va plus seulement épier le vieux et sa fille, mais il va se glisser entièrement dans leur conscience, imaginer ce qui se passe en eux et entre eux : il va laisser libre cours aux tropismes.

## 2.4. L'enfance et le discours métapoétique sur le personnage romanesque

Un des retours imaginaires du narrateur dans l'enfance de la jeune fille se trouve au troisième chapitre de *Portrait d'un inconnu*. Ces cinq pages sont particulièrement intéressantes dans la

<sup>198</sup> Voir, dans cette Deuxième Partie, le chapitre 1.2. Permanence de l'enfance dans le personnage adulte. L'édition de la Pléiade donne, dans une note à cette image de l'absence du souvenir d'enfance dans le *Portrait*, la référence à un passage de *Tropismes XXII*, où les objets se soustraient à la volonté de faire

mesure où le retour en enfance y est lié à un discours métalittéraire qui aborde la problématique du personnage romanesque. Celle-ci, on le sait, est également au centre de la réflexion théorique de Nathalie Sarraute, et non seulement d'elle, mais aussi de quelques nouveaux romanciers qui essaient de repenser le roman dans les années cinquante. Dans le sillage de Proust et de Gide, le personnage romanesque est un des objets principaux de la réflexion théorique à ce moment de l'histoire du roman où la narration traditionnelle est entrée dans « l'ère du soupçon », selon l'expression qui intitule le recueil d'essais théoriques de Nathalie Sarraute. Le roman *Martereau*, qui abordera, à notre avis de manière plus directe encore, cette problématique, nous offrira l'occasion d'approfondir cet aspect primordial de l'œuvre de Sarraute et de confronter textes de fiction et textes théoriques. On se contentera donc ici de l'analyse du discours mi-narratif, mi-théorique au troisième chapitre de *Portrait d'un inconnu*, et on confrontera seulement au chapitre suivant les résultats de cette analyse aux essais de *L'Ere du soupçon*<sup>199</sup>.

La manière dont le retour dans l'enfance de la jeune fille est introduit montre bien que tout ce que le narrateur nous raconte sur le père et la fille relève de la spéculation :

Il est *infiniment probable* – et quant à moi *j'en suis certain* – que ce visage, *il a dû l'avoir* toujours en sa présence. C'est ce même visage exactement qu'il avait *sûrement* déjà, *si invraisemblable que cela puisse paraître*, lors de leur tout premier contact, quand elle n'était encore qu'un enfant au berceau, au moment, *sans doute*, où il a entendu pour la première fois son cri têt, strident, ou *peut-être* encore à cet instant où il a senti, tandis qu'il se penchait sur le berceau pour mieux la voir, pénétrer en lui et lui faire mal, comme pénètre dans la chaire insidieusement le rebord soyeux de certaines herbes coupantes, la ligne duvetée, agressive, de sa narine trop découpée qu'elle relevait très haut en criant. (70 ; c'est nous qui soulignons)

En même temps, et presque paradoxalement, ce discours est saturé de conviction subjective. Pour rendre celle-ci plus objective, le narrateur a recours, par la suite, à un discours généralisant qui appuie la spéculation actuelle sur une expérience réitérée : parmi les quatre paragraphes qui suivent la citation précédente, trois commencent comme suit : – « Certains, comme lui, si sensibles, sentent leur visage tendu [...] » / – « J'en ai connu plusieurs qui n'avaient jamais pu avoir [...] d'autre visage [...] » / – « Quelques-uns de ces malheureux

d'eux « de poétiques souvenirs d'enfance » (29 ; note p. 1763). Cependant, la référence à *Tropismes* III nous semble ici plus pertinente.

199

Voir, dans cette Deuxième Partie, le chapitre 3.2. Poétique du personnage.

[...] » (71). « Ces malheureux », ce sont les enfants qui font tout pour altérer le masque figé de leurs parents. Ce comportement, aussi bien celui des enfants que celui des parents, est présenté comme une conduite universelle, une loi axiomatique de l'intersubjectivité humaine.

L'essentiel cependant de cette esquisse du « tout premier contact » (70) entre la fille et le père réside non pas dans son caractère spéculatif, mais dans le contenu de la spéculation. Deux aspects méritent d'être relevés dans le passage cité ci-dessus : d'abord, tout est noué dès le premier contact entre enfant et parents. Le moment tropismique premier est présenté comme fondateur de la relation entre le père et la fille. Le masque que prend l'adulte est une réaction aux sensations trop intenses. Ensuite, notons que le tropisme émane d'un seul trait du visage de l'enfant, de cette « ligne duvetée, agressive, de sa narine trop découpée » du bébé. C'est le seul trait du visage de l'enfant que nous connaissions. Cette description fragmentaire rappelle – ou si l'on respecte la chronologie du livre, préfigure – la scène du portrait. Nous avons vu alors, en nous appuyant sur les résultats de l'étude de Laurent Adert, que l'essentiel de la relation privilégiée au tableau n'était pas le contenu du tableau ou une quelconque valeur intrinsèque de ce tableau ou de ce qu'il figure, mais précisément son caractère fragmentaire qui lance un appel singulier à un spectateur singulier et établit une « relation d'inconnu »<sup>200</sup>. L'enfant qui naît, cet inconnu pour tous, même pour ses parents, et cependant issu d'eux, encore informe, aux contours pas encore définis, est à l'image du tableau « Portrait d'un inconnu », est à l'image de l'œuvre d'art.

L'agressivité du tropisme émanant des enfants, comparée à celle d'une plante coupanne, ne laisse pas de doutes : on est bien loin ici de l'image de l'enfant innocent. L'existence chez le plus jeune enfant déjà de ces courants tropismiques dont l'adulte se sent menacé dément, dans l'optique que le narrateur prête au père, le mythe de l'innocence enfantine :

Innocent en apparence seulement, sans doute. Car ils ne sont jamais entièrement innocents, ceux-là, au-dessus de tout soupçon : quelque chose d'insaisissable sort d'eux, un mince fil ténu, collant, de petites ventouses délicates comme celles qui se tendent, frémissantes, au bout des poils qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc poisseux comme la soie que sécrète la chenille ; quelque chose d'indéfinissable, de mystérieux, qui s'accroche au visage de l'autre et le tire ou qui se répand sur lui comme un enduit gluant sous lequel il se pétrifie. (71)

Non pas mythique donc, mais plutôt mystique peut-être, le visage de l'enfant est source de sensations tropismiques. Mais les adultes ont beau prendre un masque, celui-ci ne les protège pas contre les tropismes qui continuent à émaner des enfants, tout au plus, il empêche qu'eux-mêmes en émettent et que l'interaction de ces courants renforce encore l'intensité déjà insoutenable de la sensation. Le passage cité est par ailleurs une des nombreuses occurrences où l'on retrouve les métaphores biologiques qui constituent si souvent le vocabulaire tropismique.

Par la suite, les réactions possibles des enfants au masque qu'a pris l'adulte sont décrites. On en répertorie trois : les enfants prennent également un masque figé, soit parce qu'ils ressentent eux-mêmes les courants tropismiques, soit parce qu'ils imitent les adultes ; les enfants deviennent nerveux sous l'effet du masque de l'adulte ; les enfants tentent de rompre le figement en essayant de faire rire les adultes ou en adoptant le comportement enfantin stéréotypé qu'on attend d'eux.

Tout au long de l'œuvre sarrautienne, on aura des exemplifications de ces trois réactions. Ne pensons qu'à la scène XIII, où Natacha récite le poème d'enfant « Cher petit oreiller ... » en singeant l'enfant sage, tout en ayant honte (1022/1023).

### ***Lecture de Tolstoï***

Pour illustrer davantage la nature de cette relation première et singulière, entre enfant et parent, et la réaction de figement qu'elle entraîne, le narrateur établit un parallèle avec des caractères littéraires : « Ainsi il y a un personnage de roman auquel les masques me font toujours penser. » (72) Il propose par la suite une lecture de *Guerre et Paix* de Tolstoï. Il s'agit d'une lecture assez inhabituelle car elle passe totalement à côté des événements extérieurs, étant centrée uniquement sur la relation tropismique – imaginaire – entre le prince Bolkonski et sa fille Marie. Cette relation sera présentée comme tout à fait parallèle à la relation entre le vieux et sa fille.

Ce lien établi de manière explicite entre les personnes observées par le narrateur, le masque et le personnage romanesque, s'éclaire lorsqu'on se rappelle l'étymologie du mot « personnage » : le mot latin « persona », remplacé dans l'ancien français par « personnage », signifie d'abord « masque », aussi « mort » (de « masque mortuaire »), puis « caractère », « acteur » et « rôle ». C'est seulement à partir de là qu'il va prendre le sens plus général de

« personnalité » et d'« homme ».<sup>201</sup> Cette évolution sémantique de « personnage » dénote toute une tradition de la représentation de l'homme sur scène, puis, avec l'élargissement de la signification à « personnage participant à un dialogue », de la représentation de l'humain dans la fiction en général. La conception du personnage dramatique (et épique) implique ainsi, pendant des siècles, une certaine typisation, un certain figement.

Ce n'est pas moins que toute cette tradition de la représentation de l'homme dans la fiction que Sarraute met ici en cause. Ce que cette lecture de *Guerre et Paix* opère explicitement, c'est ce que toute l'écriture sarrautienne pratique sans cesse : la tentative d'arracher les masques et de voir derrière les rôles qui impliquent le figement et cachent ce qui précisément intéresse Sarraute, à savoir le non-défini, le non-définissable de l'homme, bref, ce que Sarraute entend sous le tropisme. Toute son écriture est une tentative sans cesse renouvelée de déconstruire le personnage fictionnel traditionnel. Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* adopte ce même regard disloquant sur les choses et les êtres, et cela non seulement dans sa lecture du monde, mais aussi dans ses lectures littéraires.

Le choix de Tolstoï dans ce contexte n'est pas arbitraire : dans la conception sarrautienne de l'évolution du roman, Tolstoï est le dernier représentant d'une tradition romanesque réaliste.<sup>202</sup> Dans la description qui suit, le prince Bolkonski apparaît en effet comme le personnage romanesque par excellence. Il est décrit comme un personnage « < réussi > » et « < vivant > ». Les guillemets dénoncent le caractère stéréotypé du discours courant sur le roman. C'est ainsi que Sarraute introduit presque insensiblement le discours métapoétique qui va suivre : « Ils sont, ne l'oublions pas, des personnages. » (74) Par la suite, elle reproduit – tout en le mettant ironiquement à distance – tout le discours suffisamment connu sur le personnage romanesque réaliste : détails extérieurs (l'art de la description), petits faits vrais (recherche bien menée), cohérence des traits de caractère (psychologie) sont garants de la familiarité du personnage avec le lecteur. A ce point que le lecteur confond l'expérience réelle et l'expérience littéraire. A cette esthétique de la représentation réaliste s'oppose le personnage

201 RHEINFELDER, Hans, *Das Wort « Persona »*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 77, Halle, Niemeyer, 1928.

202 Cet aspect et son rapport avec les essais théoriques de Nathalie Sarraute a bien été mis en évidence par plusieurs critiques ainsi que dans les notes au texte de l'édition de la Pléiade. Voilà pourquoi nous n'entrons pas ici dans le détail. Cependant, nous y reviendrons en abordant le roman *Martereau*, voir le chapitre 3.2. Poétique du personnage, de cette Deuxième Partie. Parmi les essais de Sarraute, c'est notamment l'article « Tolstoï », *Les Lettres françaises*, 842, 22–28 sept. 1960, qu'il faut citer dans ce contexte.



tel que le voit le narrateur lui-même : « Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours ... » (75) Ce passage est un premier indice pour les préoccupations du narrateur ; il donne à croire, même si cela reste peu explicite, que le narrateur est un écrivain et que le vieux et la fille sont « ses » personnages. Le lecteur comprend donc qu'il assiste à un roman en train de se faire. Le narrateur donne ici une caractérisation apparemment négative de sa production littéraire, mais en même temps, il esquisse une esthétique fort semblable à cette esthétique du fragment qu'on a rencontrée déjà à plusieurs reprises. Par son aveu final de ne pas pouvoir faire autrement, de n'avoir rien d'autre à offrir que ces fragments, il revalorise cependant – parce qu'il authentifie et singularise – son entreprise littéraire.

Comme dans sa spéculation sur l'enfance de la fille, le narrateur avoue que sa lecture de *Guerre et Paix* repose sur peu d'indices et que ce sont au fond d'« assez grossières suppositions, des rêveries » (74). Et tout comme le discours sur la relation entre le vieux et la fille, ce discours-ci est truffé d'expressions modalisantes, indiquant à la fois la subjectivité du point de vue du narrateur et sa haute conviction subjective. Le travail de l'écrivain, ou de l'artiste en général, apparaît ainsi comme une recherche solitaire qui implique le doute et l'errance tout aussi bien qu'une certaine obstination à poursuivre « sa » voie.

Il est particulièrement intéressant d'observer comment, dans ce chapitre III, le discours métalittéraire et le discours sur l'enfance se superposent. Le narrateur, qui, en transposant la relation entre Bolkonski et Marie dans l'enfance de Marie, parle des personnages de Tolstoï comme de personnages vivants, doit se corriger en se disant qu'il s'agit de personnages de roman. Cependant, le statut de ce que le narrateur présente comme ses propres personnages en les comparant avec les personnages de Tolstoï reste indécis. Parle-t-il des personnages donnés comme réels dans la diégèse du récit, à savoir du vieux et de sa fille, ou bien s'agit-il de personnages fictifs que le narrateur a inventés pour son propre roman ? Des deux à la fois. Leur statut reste délibérément ambigu, autrement dit, personnages donnés comme réels et donnés comme fictionnels se confondent. Ainsi, vision de l'homme et vision du personnage romanesque se recouvrent très exactement dans ce texte. Par cette superposition des deux discours, Sarraute expose, de manière très explicite, une esthétique romanesque inséparable d'une vision du monde.

## 2.5. Le motif de l'enfance comme élément architectural

On a vu l'importance de la figure de l'enfant tout au long de ce roman et tout particulièrement dans le troisième chapitre, qui représente, lié au retour en enfance, une réflexion théorique sur le statut du personnage romanesque. Ce chapitre, qui explique ce que fait le roman, peut être considéré lui aussi (de même que la scène du portrait) comme une sorte de mise en abîme du roman entier. Si on essaie de se représenter, en la visualisant, la distribution du motif de l'enfance dans ce chapitre, cette structure de mise en abîme se répète même à l'intérieur du chapitre. A l'image des poupées russes, les motifs de l'enfance sont enchevêtrés les uns dans les autres. On peut schématiser les occurrences aux divers niveaux du texte de la façon suivante :

***Roman entier***

Narrateur : moments où les certitudes se défont, où affluent les tropismes :

**COMPARAISONS AVEC UN ENFANT/ SOUVENIRS D'ENFANCE**

***Chapitre III***

**RETOUR (IMAGINAIRE) DANS LA PETITE-ENFANCE DE LA FILLE**

- l'enfant laisse libre cours aux tropismes ; déclenche les tropismes chez autrui
- l'adulte porte un masque pour cacher/arrêter les tropismes
- mythe de l'innocence enfantine mis en question

**LECTURE (INSOLITE) DE GUERRE ET PAIX DE TOLSTOI / MISE EN PARALLELE DE BOLKONSKI ET MARIE AVEC LE VIEUX ET SA FILLE**

- lorsque ce masque se défait, juste avant la mort :

**PERSONNAGE ADULTE (BOLKONSKI) : REÇOIT ATTRIBUT D'ENFANT AU MOMENT OU LE MASQUE SE DEFAIT**

« [...] ce n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre. » (73)

Discours métalittéraire du narrateur sur la consistance des personnages de roman : le personnage aux contours nets et lisses dans le roman traditionnel vs. le narrateur qui perçoit toujours une fente :

**COMPARAISON DE LA FENTE, DE LA FISSURE DANS LE MASQUE AVEC « LA FONTANELLE DES PETITS ENFANTS »**

« où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. » (75)

***Roman entier***

**NARRATEUR : REÇOIT DES ATTRIBUTS D'ENFANT/D'ENFANCE  
= LIEUX COMMUNS SUR L'ENFANCE**

Ce comportement du narrateur de chercher partout la fente, de déstabiliser l'univers est souvent qualifié, de manière dépréciative, « d'infantile » par des personnages insensibles aux tropismes.

### ***Commentaire du schéma***

Ce schéma résume, d'une part, l'itinéraire que nous venons de parcourir en commentant les occurrences du motif de l'enfance dans ce roman, et tout particulièrement dans le troisième chapitre. D'autre part, il intègre un aspect que nous avons négligé jusqu'à présent, à savoir les comparaisons et métaphores de l'enfance à un niveau textuel plus immédiat.

Notre représentation en étapes ne veut en aucune manière suggérer une gradation hiérarchique, mais doit plutôt illustrer la manière de procéder du texte. Au troisième chapitre, c'est par principe d'association que le texte s'éloigne des propos du début, c'est-à-dire de la vie du narrateur, du vieux et de la fille pour dévier vers un discours métapoétique. Sur ce chemin, le motif de l'enfance s'avère être un moteur du texte, selon son sens étymologique<sup>203</sup>, puisqu'il déclenche à plusieurs reprises le discours de l'étape suivante.

On pourrait appeler « degré zéro de l'écriture du motif » les occurrences de l'enfance où le narrateur établit un lien à l'enfance dans le récit premier, c'est-à-dire le récit sur lui-même, sur son passé, sur son état actuel et sur les observations qu'il fait du vieux et de la fille (souvenirs d'enfance, images de l'enfance). Le premier degré correspond au retour imaginaire dans l'enfance de la fille, donc à un récit dont le contenu est déclaré être fictif, inventé, imaginaire. Au second degré se situe le discours métalittéraire – lecture de Tolstoï – qui, à son tour, est déclenché par le récit déclaré fictif. A l'intérieur de ce discours métalittéraire enfin, ce sont encore des images de l'enfance qui servent à illustrer le lieu ou le moment vers lequel tend tout le discours, à savoir celui où s'ouvre une faille dans le masque. A ce moment-là, Bolkonski, le personnage portant le masque, reçoit un attribut de l'enfant : « ... ce n'est qu'à ce moment [Bolkonski mourant] qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre. » (73) Et pour cette faille elle-même, le narrateur va utiliser dans son discours métalittéraire l'image suivante : « [...] ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. » (75) Ces images constituent le troisième degré qui ferme en quelque sorte le circuit, boucle la boucle. En fait, il faudrait presque parler ici d'une tautologie puisque ce sont précisément les images de l'enfance qui servent à exprimer l'essence de la relation enfant-adulte. Dans ce chapitre III, il apparaît assez clairement que l'auteur, face au

tropisme indéfinissable, a recours à un réseau sémantique cohérent qui est plus que métaphore.

L'exemple du chapitre III illustre ainsi comment Sarraute joue sur notre motif dans la construction même de l'œuvre. Mais l'enfance est plus qu'élément structural, plus que déclencheur d'idées : en situant l'origine du masque que prend le vieux en face de sa fille au berceau de celle-ci, le narrateur affirme le caractère fondateur de la première rencontre entre enfants et parents ; en enracinant la perception tropismique du monde dans l'enfance, l'auteur accorde à l'enfance une valeur sémantique autonome, c'est-à-dire transmet aussi une vision de l'enfance.

## 2.6. Rapport d'intertextualité avec *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke

Comme on l'a vu, *Portrait d'un inconnu* abonde en références littéraires<sup>204</sup>. Pour terminer notre analyse de ce roman, nous nous arrêtons encore une fois sur un de ses rapports intertextuels, le plus important peut-être : celui avec les *Carnets de Malte Laurids Brigge*. Dans une note de l'édition de la Pléiade, ce rapprochement est décrit de la manière suivante : « On remarque plusieurs réminiscences de Rilke dans *Portrait d'un inconnu*. Brigge et le narrateur du roman de Sarraute sont en effet, dans une certaine mesure, apparentés, par leur sensibilité malade et tourmentée, leur anxiété malheureuse mais créatrice, avec cette réserve, importante, que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* est bien plus ironique que le romantique Brigge. » (1764) A noter que le rapport de ressemblance est établi sur cette même sensibilité quasiment pathologique dont on avait vu, au début de notre analyse de ce roman, qu'elle participe d'une stratégie à la fois d'ironie et de vraisemblance.

204 Parmi lesquelles : Balzac, *Eugénie Grandet*, Baudelaire, « L'Invitation au voyage », le Gide des *Nourritures terrestres*, puis celles qu'on vient d'approfondir : *Guerre et Paix* de Tolstoï, *A la Recherche du temps perdu* de Proust et finalement *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, sur lesquels nous nous arrêterons ici. Notons par ailleurs que la critique a relevé certains de ces rapports, mais qu'aucune étude, à notre connaissance, n'aborde la fonction de l'intertextualité chez Sarraute dans son ensemble.

Deux articles critiques traitent de cette relation. Alan J. Clayton, dans « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : une course de relais jamais interrompue »<sup>205</sup>, a surtout relevé les citations et allusions, en se référant non seulement aux *Carnets*, mais aussi à d'autres œuvres rilkeennes, dont la *Correspondance*, qu'il arrive à identifier comme une des sources d'une citation énigmatique dans *Portrait d'un inconnu*. Une autre étude, « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : la lisière de la métamorphose » de Catherine Desormière<sup>206</sup>, se concentre avant tout sur la ressemblance entre les deux narrateurs concernant essentiellement leur vision de l'art et de l'homme. Elle relève en outre la quasi-identité du cadre extérieur des deux récits – le cadre local de Paris, deux narrateurs autodiégétiques, leur sensibilité jugée pathologique et traitée par des psychiatres, etc. – ainsi que quelques analogies formelles. Toutes ces réminiscences placent *Portrait d'un inconnu* dans l'horizon des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, sans qu'on puisse à proprement parler d'un hypertexte<sup>207</sup>. Mais il y a au moins, entre ces deux textes, une relation intertextuelle qui s'instaure par toutes ces ressemblances thématiques et structurales ainsi que par la pratique de la citation et de l'allusion.

Or, la perspective que nous adoptons renforce encore cette relation intertextuelle. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* est un texte de l'enfance. Malte, le narrateur homodiégétique des *Carnets*, est hanté par son enfance. Une partie du livre consiste en souvenirs d'enfance, et le narrateur, réfléchissant sur son état actuel, ramène sans cesse celui-ci à son enfance. Malte revit les angoisses de son enfance et identifie son état actuel à celui d'autrefois : « J'ai prié pour retrouver mon enfance, elle est revenue, et je sens qu'elle est toujours dure comme autrefois et qu'il ne m'a servi à rien de vieillir. »<sup>208</sup> Après son resurgissement, l'enfance sera désormais une permanence dans la vie de l'adulte ; à la fois présente et inaccomplie, il faudra constamment s'y confronter. Ce qui semble la caractériser avant tout, c'est précisément ce caractère de l'inaccompli. Pratiquement tous les passages où Malte réfléchit sur son enfance mettent l'accent sur cet aspect de l'inachevé, de ce qui doit encore être réalisé. L'enfance apparaît comme un devoir trop difficile, comme le fondement de la gravité

205 CLAYTON, Alan, « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : une course de relais jamais interrompue », in : *Le Nouveau Roman en questions 2 : Nouveau Roman et archétypes*, Paris, Lettres modernes, 1993, pp. 67-92.

206 DESORMIERE, Catherine, « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : la lisière de la métamorphose », in : *Le Nouveau Roman en questions 2 : Nouveau Roman et archétypes*, op.cit., pp. 93-119.

207 Nous nous servons, pour décrire les rapports entre les deux textes, de la terminologie que Gérard GENETTE a développée dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

208 RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966, p. 62.

de la vie, comme la période où les conflits essentiels se posent avec la plus grande acuité.<sup>209</sup> Le statut important qu'occupe l'enfance pour la vie de l'adulte est confirmé par le fait que d'autres personnages du récit sont également portés vers leur enfance. Outre le comte Brahe, dont l'histoire est longuement racontée dans le cadre des souvenirs de Malte, le fils prodigue de la parabole finale du livre y revient aussi : « Il pensait surtout à l'enfance, plus il réfléchissait avec calme, plus elle lui paraissait inachevée. Tous ses souvenirs avaient le vague des pressentiments, et qu'ils fussent passés les faisait presque ressortir à l'avenir. Et c'est pour assumer encore, et cette fois vraiment, tout ce passé, que, devenu étranger, il retourna chez lui. »<sup>210</sup>

Dans *Portrait d'un inconnu*, c'est également par les angoisses que le narrateur est ramené à son enfance : « Comme autrefois dans mon enfance, quand j'avais peur, terriblement peur (c'était un sentiment d'angoisse, de désarroi) [...]. » (44) Et même si c'est de manière plus indirecte – plutôt par des scènes et souvenirs imaginaires et par des comparaisons et métaphores que par des souvenirs explicites et des réflexions –, on assiste dans *Portrait d'un inconnu* à la même mise en place de l'enfance comme permanence, de l'enfance inaccomplie et fondatrice du conflit actuel de l'individu.

Sarraute ayant déclaré une de ses filiations par l'évocation explicite des *Carnets*, les deux œuvres entrent en communication. L'enfance est une des thématiques par lesquelles le dialogue s'établit et continue. L'affinité du texte de Sarraute avec celui de Rilke en dernier lieu se mesure au statut accordé à l'enfance. Retrouver la condition de l'enfant apparaît dans ces deux livres comme une des conditions essentielles de la création artistique.

209 Citons-en les passages les plus importants :

« Je commençais à soupçonner que, peut-être, je n'avais surmonté encore aucune de ces influences et de correspondances. Je les avais quittées un jour en secret, tout inachevées qu'elles étaient. L'enfance aussi resterait encore à parfaire si l'on ne veut pas la considérer comme perdue à jamais. Et tandis que je comprenais comment je la perdais, je sentais en même temps que jamais je ne posséderais autre chose sur quoi je pourrais m'appuyer. » (*Ibid.*, p. 142)

« Cet illimité si singulier de l'enfance, ce non relatif, que jamais l'on n'avait dominé du regard, cela du moins serait alors surmonté. [...] Mais dans la mesure même où je comprenais leur réalité [celle des expériences de la vie de l'adulte], mes yeux s'ouvraient aussi sur la réalité infinie de mon enfance. Je savais que l'une ne cesserait pas plus que l'autre [la vie de l'adulte] ne commençait seulement. » (*Ibid.* p. 174)

210 *Ibid.*, p. 222.

## 2.7. Pluralité des rôles de l'enfance

On a vu comment le narrateur sensible à la perception tropismique est constamment ramené ou ramène les personnages observés vers l'enfance. C'est un de ces retours dans l'enfance de la jeune fille qui introduit le discours métalittéraire du troisième chapitre, où Sarraute développe ses réflexions sur le personnage romanesque, réflexions tout à fait en accord avec celles exposées dans les essais de *L'Ere du soupçon*. Ce chapitre est le plus didactique du livre entier. En même temps, c'est le chapitre où le motif de l'enfance est le plus présent.

Le thème du masque, essentiel dans toute l'œuvre sarrautienne, est explicitement abordé dans ce même chapitre et mis en relation avec la conception du personnage romanesque. Le moment du figement en masque est situé lors du premier contact entre enfant et parents, c'est-à-dire au moment où les sensations sont des plus intenses. Le masque, signe de l'inauthenticité, caractérise à la fois le personnage romanesque traditionnel et le personnage adulte qui se protège contre le courant tropismique, alors que l'enfant qui ne porte pas encore ce masque continue à émettre les tropismes et est décrit en termes de fragment et d'ouverture, au même titre que le portrait, un peu plus loin. Ainsi, l'enfant apparaît comme la figure de l'être authentique et comme « l'anti-figure » du personnage romanesque traditionnel.

Il s'établit donc le triangle d'associations suivant : tropisme – être enfantin – renouvellement de l'écriture du personnage romanesque. Le résultat principal de notre analyse de *Portrait d'un inconnu* est que l'auteur associe les tropismes, les chercheurs de tropismes et la création authentique, à l'univers de l'enfant en faisant coïncider les moments de l'enfance – que ce soit sous forme de comparaisons, de traits descriptifs, de souvenirs ou de scènes imaginaires – avec les moments d'une perception tropismique du monde et avec ceux d'une révélation esthétique. L'analyse de ce troisième chapitre du roman a mis en outre en évidence comment le motif contribue à structurer le texte.

Finalement, le rôle primordial de l'enfance est confirmé par les trois rapports intertextuels principaux de *Portrait d'un inconnu* – Proust – Tolstoï – Rilke –, dans la mesure où ce motif contribue à faire entrer les œuvres en dialogue. Tandis que la relation avec la *Recherche* s'instaure par le lien de la révélation esthétique et du souvenir, dans le cas de *Guerre et Paix*, l'enfance est le point de départ d'une mise en parallèle subjective des deux œuvres, établie par le narrateur même. Quant aux *Carnets* de Rilke, l'enfance y occupe une place aussi considérable que dans *Portrait d'un inconnu*, avec, dans les deux récits, une orientation très



similaire, celle de l'actualisation et de la conscience accrue des angoisses et des conflits de l'enfance dans la vie de l'adulte.



### 3. La quête d'une assurance :

#### *Martereau, Le Planétarium* et le lieu commun

Si, au début de *Portrait d'un inconnu*, tout tremble et vacille pour se figer à la fin dans le stéréotype, le roman *Martereau*, on l'a souvent répété, suit le mouvement inverse, celui de la certitude au doute, de la stabilité à une désintégration complète. *Martereau* confirme la pertinence du motif de l'enfance dans cette lutte entre une vision tropismique et une vision conventionnelle du monde. Dans notre analyse, nous attacherons encore une fois une certaine importance à la place des souvenirs d'enfance dans l'architecture du roman. De même, *Martereau* poursuit, de manière moins explicite mais plus cohérente peut-être, le discours sur le personnage romanesque. On reviendra donc brièvement à la poétique inscrite dans le texte (concernant essentiellement le personnage fictionnel) en la mettant en rapport, cette fois-ci, avec la poétique explicite sarrautienne.

Mais ce que nous nous proposons d'examiner avant tout dans ce chapitre, aspect que nous n'avons pas abordé jusqu'à présent, c'est le rôle du cliché de l'enfance dans *Martereau* ainsi que dans *Le Planétarium*. Dans ces deux romans, la quasi-totalité des personnages est constamment caractérisée par des stéréotypes de l'enfance. Il faudra s'interroger sur la fonction de ceux-ci, ainsi que sur leur rapport aux souvenirs et images de valeur opposée, tropismique.

Le passage de l'un à l'autre de ces deux romans constitue aussi une rupture dans l'évolution de l'écriture sarrautienne : du narrateur homodiégétique au narrateur hétérodiégétique, de l'optique unique à la mobilité de l'optique. Ainsi, on touchera également à la question de savoir quels sont les enjeux, esthétiques ou thématiques, de l'émancipation du point d'attache que constituait, dans les deux premiers romans, la conscience centrale du je-narrateur.

### 3.1. *Martereau* : l'intrigue comme déconstruction du personnage romanesque traditionnel

La réflexion sur le personnage romanesque est reprise et approfondie dans le deuxième roman de Nathalie Sarraute, *Martereau* (1953). L'intrigue, banale à sa surface, peut être lue comme figuration d'une déconstruction<sup>211</sup> du personnage traditionnel de roman : le je-narrateur, un artiste quelque peu maladif, vit avec son oncle, sa tante et sa cousine. La famille veut acheter une maison de campagne. Pour frauder le fisc, ils la font acheter par un ami de la famille, qui s'appelle Martereau et qui leur paraît être un homme très fiable et intègre. Le narrateur et sa cousine vont apporter l'argent pour la maison – en espèces – à Martereau, et repartent sans avoir demandé ni obtenu de reçu. C'est à ce moment-là que le drame se noue et que se développent toutes les conjectures et toutes les ruminations du narrateur au sujet de Martereau dont se compose la plus grande partie du roman. En fait, le roman entier ne fait qu'opérer la lente et douloureuse désintégration du personnage de Martereau.

Les développements symétriques de *Martereau* et de *Portrait d'un inconnu* (où tout est dans le flou et dans l'instabilité au départ pour se figer, à la fin, dans une constellation traditionnelle de personnages – l'apparition de Dumontet fera de la jeune fille une femme fiancée et du vieux un beau-père), font par ailleurs comprendre pourquoi les personnages de Dumontet et de Martereau<sup>212</sup> sont les seuls à porter un nom propre.

En brochant une telle intrigue et en optant de nouveau pour un narrateur à la première personne, Sarraute obéit là aussi – comme déjà dans *Portrait d'un inconnu* – à une certaine vraisemblance, qu'elle croit à cette époque-là encore nécessaire pour faire passer son idée des tropismes, *Portrait d'un inconnu* n'ayant trouvé comme écho qu'un seul compte rendu. Mais autant l'intrigue extérieure de *Martereau* est simple, autant sont subtiles les réactions intérieures, les ruminations qu'elle déclenche dans les personnages.

211 Sans vouloir longuement théoriser sur cette notion de « déconstruction », que nous avons l'air d'employer dans un sens courant, nous tenons à noter que le sens derridien s'accorde tout à fait avec notre interprétation : ce que nous aimerions montrer dans ce chapitre, comme dans le suivant, c'est avant tout comment la démarche littéraire de Sarraute *diffère* le sens courant de certaines notions ou conceptions – en l'occurrence le personnage littéraire –, et que pour faire cela, Sarraute est obligée de créer tout un système relationnel dont se dégage une signification autre. C'est donc bien l'auteur elle-même qui adopte une démarche déconstructiviste !

212 Entend-on dans le nom de Martereau les mots marteau et eau ?

Nous avons vu, lors de notre analyse des passages métapoétiques de *Portrait d'un inconnu*, comment l'auteur avait mis en question le personnage romanesque traditionnel. En fait, il s'agissait là d'un discours mi-théorique ou -didactique, mi-narratif. Dans *Martereau*, répétons-le, nous assisterons à une démonstration par *l'intrigue* du processus de désintégration du personnage. C'est le fil de l'intrigue même qui constitue la déconstruction du personnage.

### ***Deux moments charnières liés au souvenir d'enfance***

En lisant donc ce roman dans la perspective de la désintégration du personnage romanesque, on repère deux moments clés qui marquent une tournure décisive dans l'intrigue.<sup>213</sup> La première occurrence de chacun de ces moments est liée à un souvenir d'enfance du narrateur : pour le narrateur, sensible aux tropismes qui circulent entre les membres de la famille, le personnage de Martereau, perçu comme personnage consistant, comme caractère stable, est une révélation et déclenche le souvenir. La découverte d'un tel personnage, qui en vérité est une projection, répond à une nostalgie profonde du je-narrateur qui remonte à son enfance :

C'était lui déjà que tout enfant j'observais avec admiration, avec envie, tapi dans mon coin, blotti contre eux dans leur chaleur, dépeçant chacun de leurs mots ; lui qui imitait le sifflement de la locomotive loin d'eux dans les allées, faisait voguer ses petits bateaux, installait des moulins dans les ruisseaux, surveillait de ses yeux attentifs l'endroit où allaient se poser ses avions de papier, examinait des cailloux pour distinguer le silex du schiste, lui qui avait le pouvoir sans lever le petit doigt de les tenir en respect, d'imposer des égards : une claque muette parfois, une brève exclamation quand il déchirait ses vêtements, s'écartait trop, oubliait l'heure ; tandis que devant moi on se vautrait le ventre en l'air, on s'ouvrait, s'offrait, me mordait, me cajolait, me boudait, on s'écartait tout à coup pour me faire peur, on m'enveloppait pour m'étouffer, me réduire à merci, de silences lourds ; Martereau dont se dégageait un fluide mystérieux qui tenait à distance leurs mots et les faisait rebondir loin de lui, pareils à ces balles légères qui dansent à la cime des jets d'eau. (224)

Ce passage, clairement structuré en deux parties, construit une opposition entre le comportement du personnage de Martereau envers les autres enfants et le comportement des parents

213 Rappelons à cet endroit que les romans de Sarraute ne sont pas construits sur une intrigue linéaire ; la chronologie est brouillée, des variations de scènes racontent plusieurs fois, selon divers points de vue adoptés, la même scène. Discontinuité et répétition cassent la linéarité temporelle du récit. Ainsi, même si les deux moments charnières surviennent dans *Martereau* d'abord dans l'ordre chronologique, ils sont repris et retravaillés par le je-narrateur à plusieurs reprises.

envers le je narré enfant. Martereau apparaît dans un premier temps comme l'homme qui analyse et crée, décide et organise, ordonne et juge, tandis que l'enfant rumine dans son coin les mots et les silences de ses proches. Les relations intersubjectives ouvertes, en constante fluctuation entre attraction et répulsion, auxquelles l'enfant est exposé, s'opposent à la position distante et stable de ce personnage. Ainsi objectivé – au sens propre du mot –, Martereau offre l'image d'un monde ordonné, logique et intelligible, et il prend pour l'enfant une fonction protectrice et compensatrice des instabilités tropismiques éprouvées à l'intérieur de la cellule familiale.

Cependant, en même temps qu'une image idéalisée de Martereau est construite, on sent l'ironie de la part du narrateur, qui dévalorise cette image (par exemple par l'utilisation de termes techniques comme le « silex » et le « schiste »). Il est en outre intéressant de noter que l'homme du souvenir est affublé du nom de Martereau, alors que rien dans le texte n'indique une véritable identité des deux hommes. Employé en antonomase, Martereau est devenu le nom d'*un type de personnage*.

Cette figure vénérée de loin commence à vaciller et à se défaire au moment où on l'approche, où on veut la toucher, c'est-à-dire au moment où on entre réellement en contact avec elle : le deuxième moment crucial du roman est précisément celui déjà évoqué où l'oncle demande au je-narrateur et à sa fille le reçu pour l'argent qu'ils ont apporté à Martereau. C'est là que le soupçon s'insinue : Martereau a-t-il fait exprès de ne pas donner le reçu ? Martereau est-il un fripon, un imposteur ? Toute la belle image de Martereau se met à s'effondrer. Or, ce moment décisif du livre, où tout bascule, est de nouveau lié à un souvenir d'enfance du je-narrateur. La violence de la sensation traduit par ailleurs l'importance de ce moment :

Ce n'est pas une illusion, une fausse réminiscence ; non, j'ai éprouvé cela exactement, je reconnais la sensation : cet arrachement, ce déchirement, tout tremble, craque et s'ouvre ... je suis comme fendu en deux, en moi un air glacé s'engouffre ... Ces mots qu'il vient de prononcer, son ton nasal, assuré, ont touché le point fragile, rouvert la vieille fêlure jamais bien ressoudée, cette déchirure que m'avaient fait autrefois, quand j'étais petit, leurs rires pointus, leurs mots chuchotés entre elles pour que je n'entende pas, mais j'entendais [...]. (271)

A la suite de ce passage, nous trouvons un souvenir évoquant la douleur qu'avait éprouvée autrefois l'enfant quand les paroles et les rires des employées de maison lui avaient insinué le soupçon que sa mère était mesquine et avare. Ce souvenir préfigure une scène du récit auto-

biographique *Enfance*, où cette même « idée folle » – comme le narrateur l'appelle ici et là – est développée davantage.<sup>214</sup>

On voit donc que les deux points charnières du livre – c'est-à-dire celui où le narrateur projette son désir d'un personnage monolithique sur Martereau, et celui où ce granit commence à s'effriter – sont liés à un souvenir d'enfance. Dans les deux cas, ces souvenirs gagnent un certain poids par leur étendue et par l'intensité attribuée à la sensation revécue.

La désintégration de l'image prestigieuse ayant commencé, Martereau n'est donc plus identifié au personnage distant du jardin du Luxembourg, mais à la figure ambivalente de la mère. Aussitôt, le désir d'être rassuré appelle un autre souvenir qui, de nouveau, substitue au rôle de Martereau celui de la mère :

Tout va se remettre en place aussitôt, reprendre forme, ce n'était rien, qu'est-ce que c'était ? un vilain rêve, de folles idées, mais qu'est-ce qu'il a encore, mon poussinet, mon grand nigaud ... assise sur le bord de mon lit et moi blotti contre elle ... la douceur soyeuse de sa peau si fine, plus soyeuse que la soie, ses doigts dans mon cou, sur mon front ... Mais comme tu as chaud ... Je me serre contre elle, je ferme les yeux, je m'assoupis, je hume la délicieuse odeur qui n'est qu'à elle, qu'à moi, mon secret, je l'ai découverte, inventée, c'est l'odeur de la certitude, de la sécurité ... (272)

La fin de ce passage met en évidence ce que le roman entier ne cesse de démontrer : le point de référence absolu, recherché dès l'enfance, n'est toujours qu'une construction factice, « inventée » dans le but d'échapper aux sensations et aux idées inquiétantes. Certitude et sécurité sont des données fictives. Le renvoi explicite à l'invention et à la création nous invite à lire toute l'intrigue autour de Martereau sur un plan métalittéraire, le personnage de Martereau représentant précisément cette certitude et sécurité inventées – ainsi que ce qui leur arrive à l'âge de la modernité.

Si le projet littéraire de Sarraute est celui d'écrire contre la forme convenue, la représentation de la tentation de cette forme en est un moyen. *Martereau* est le roman de la tentation du personnage, du personnage univoque à traits de caractère identifiables et permanents. Ce désir remonte non seulement à l'enfance, comme on l'a vu dans le premier exemple, mais il produit, de plus, la nostalgie de l'enfance protégée, comme on vient de le voir dans la citation précédente.

214 Voir *Enfance*, scène XXII, 1045.

Ajoutons que cette citation, replacée dans son contexte, est un exemple qui illustre comment plan du souvenir et plan de l'expression métaphorique peuvent se superposer. Le souvenir est repris sans être explicitement introduit comme tel. Interrompu par un bref passage sur le rapport entre le je-narrateur et Martereau, le souvenir continue comme s'il s'agissait d'une image propre à évoquer cette relation. Le souvenir a donc ici une fonction métaphorique et le passage rappelle la question du statut du comparant de l'enfance dans l'écriture sarrautienne.<sup>215</sup>

### 3.2. Poétique du personnage

Comme on l'a déjà vu dans notre analyse de *Portrait d'un inconnu*, Sarraute inscrit dans son texte un discours métapoétique. S'il était très explicite dans ce roman-là, il est beaucoup plus implicite dans *Martereau*. Mais les deux exemples témoignent du fait que chez Sarraute, la frontière entre fiction et théorie, entre essai et roman, est constamment transgressée. C'est ce qui nous semble autoriser la mise en relation des résultats de l'analyse du roman avec les textes théoriques de l'auteur. Le mouvement de désintégration suivi par *Martereau* apparaît en effet comme analogue à celui de l'évolution historique du genre romanesque telle que Sarraute l'a décrite dans *L'Ere du soupçon* :

Il [le personnage romanesque] était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a peu à peu tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. (1578)

L'évolution romanesque est présentée – ironiquement – comme le sort tragique d'un destin individuel. Si chez Sarraute le discours théorique s'inscrit dans la fiction romanesque, la théorie se trouve ici narrativisée. Le personnage réaliste une fois mis à nu, ses oripeaux n'apparaissent plus que comme ridicules. L'esthétique réaliste est tenu à distance par une dérision qui porte sur le caractère artificiel de la fabrication du personnage romanesque.

215 Voir Transition, chapitre 4.3. L'enfance comme domaine comparant.



Dans *L'Ere du soupçon*, celui parmi les essais de Sarraute qui se préoccupe le plus du statut du personnage, l'auteur se situe par rapport à une tradition. Regardons de plus près comment. Dans notre analyse du chapitre III de *Portrait d'un inconnu*, nous avons eu l'occasion, à propos du discours métapoétique déclenché par le masque que le narrateur associe aux personnages, d'évoquer le lien qui existe effectivement entre le mot de « personnage » et le masque ; ce lien est encore beaucoup plus apparent dans la conception du personnage fictionnel chez Aristote. Roland Barthes, dans son « Introduction à l'analyse structurale du récit »<sup>216</sup>, établit également ce rapport lorsqu'il revient à la poétique aristotélicienne pour fonder sa théorie du statut structural du personnage, c'est-à-dire de la soumission du personnage-actant à l'action. Pour Barthes, Aristote est le garant de la pertinence de sa théorie. Chez Sarraute, les choses se présentent de manière un peu différente : ce n'est pas par rapport à une théorie esthétique qu'elle cherche à redéfinir le personnage, mais c'est en situant son écriture dans une évolution littéraire. Ainsi, elle met l'accent sur la différence et non pas sur la similitude – comme Barthes – de sa vision du personnage avec celle d'Aristote. L'évolution romanesque étant envisagée comme allant de pair avec un affinement constant du personnage considéré en tant que support de l'action romanesque, son refus du personnage comme essence psychologique (tel qu'il apparaît dans le roman bourgeois) ne tient pas à un refus général de la psychologie du personnage – comme chez le Barthes de 1966 –, mais au fait qu'elle juge dépassée cette conception dans l'écriture contemporaine. Si, effectivement, chez Aristote, le personnage n'est qu'un rôle, qu'un actant au sens barthien, il a gagné avec l'évolution en individualité. En sens inverse du processus décrit par Sarraute dans la citation ci-dessus, il a été pourvu de toutes les caractéristiques extérieures et intérieures qui font de lui le personnage romanesque réaliste tels ceux de Balzac ou de Tolstoï, par exemple. Mais aux yeux de l'écrivain moderne du XXe siècle, c'est encore une individualité bien rudimentaire, ce n'est encore qu'un type défini par des extériorités et des concepts psychologiques assez grossiers. Au lieu de s'appuyer sur la théorie d'Aristote, Sarraute se réfère à lui pour montrer que toute l'évolution du personnage romanesque constitue un processus de défigement, de dissolution ou d'affinement des catégories, de dissection des concepts en unités toujours plus petites,

216 BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *L'analyse structurale du récit*, *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1981 (1966), pp. 7–33.

d'intériorisation de l'action, jusqu'à ce que le personnage ne soit plus qu'un support de réalités psychiques ou physiques momentanées.

Dans *L'Ere du soupçon*, Sarraute continue son plaidoyer pour le héros fictionnel moderne en le décrivant comme « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même », étant entouré des personnages secondaires, qui, eux, « ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant » (1578). – Et de citer comme œuvres de référence *A la Recherche du temps perdu*, *Paludes*, *Miracle de la rose*, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Le Voyage au bout de la nuit* et *La Nausée*. Ce qui frappe d'abord, et dans cette énumération, et dans toute l'argumentation de cet essai, c'est que la narration à la première personne semble être nettement favorisée (seulement vers la fin de l'essai, Sarraute fait allusion à d'autres « issues » possibles). Rappelons que *L'Ere du soupçon* paraît pour la première fois en 1950, dans *Les Temps modernes*, époque où Sarraute travaille à *Martereau* et où elle est donc en pleine écriture à narrateur homodiégétique. Le passage à la narration hétérodiégétique ne se produira qu'entre 1953 et 1959 (année de parution du *Planétarium*). Il faut noter par ailleurs que chez ce je-narrateur, il s'agit d'un « je tout-puissant » (et non pas omniscient !) ; l'accent est donc mis non seulement sur la subjectivité de la perception mais aussi sur la part de création incluse dans toute perception subjective. Tout comme l'enfant, dans l'exemple du sous-chapitre précédent, qui s'invente l'odeur de la sécurité, le je-narrateur s'invente sa vision du monde. Mais ce qui doit surtout attirer notre attention, dans le passage cité, c'est ce refus de toute détermination du personnage central et le fait que les personnages secondaires dépendent entièrement de sa vision. L'énumération « visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances » fait apparaître et le personnage voyant et les personnages vus comme des unités éclatées. Le narrateur ne sait plus qui il est (« un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien ») parce qu'il ne sait plus qui sont les autres, ou inversement. Sarraute formule ici très exactement le principe de projection de la vision d'un personnage dans l'autre (qu'on étudiera de plus près ci-dessous), principe qui déterminera dans une large mesure sa technique romanesque.

### 3.3. Le lieu commun de l'enfance dans *Martereau* et dans *Le Planétarium*

A force d'avoir longuement parlé des souvenirs et des images de l'enfance liés à une vision tropismique et authentique du monde, surtout à propos du *Portrait*, mais aussi dans nos analyses de *Tropismes* et des moments charnières de *Martereau*, on aurait en effet presque pu oublier que le texte sarrautien s'inscrit dans une opposition binaire fondamentale et qu'il y a, de l'autre côté du tropisme et de l'authenticité, le règne du lieu commun et de la conversation. Oubli en effet assez surprenant, vu le nombre de critiques qui affirment, depuis Sartre, que derrière l'inauthenticité du lieu commun il n'y a rien, ou presque rien, et que le texte sarrautien n'est rien d'autre qu'un tissu de lieux communs, fait pour cacher ce vide. Il est donc, enfin, grand temps de parler de cet aspect négligé jusqu'à présent, mais tout aussi pertinent pour une lecture de notre motif : le lieu commun de l'enfance.

Un mot d'abord sur les notions de *lieu commun*, de *cliché* ou de *stéréotype*. Pour les définitions et l'histoire de ces termes, nous renvoyons à l'ouvrage introductif d'Amossy et Herschberg Pierrot<sup>217</sup>, dont nous reprenons la terminologie – sans cependant prétendre à une délimitation stricte, puisque parfois les sens se superposent. Ce qu'il nous importe de souligner, c'est que la plupart des critiques travaillant sur le stéréotype<sup>218</sup> sont d'accord que celui-ci ne peut être défini par sa seule sémantique, mais qu'il s'agit d'un *processus* dynamique, ou, selon Laurent Adert, d'un « mécanisme qui conditionne la production d'une énonciation collective »<sup>219</sup>. Ajoutons que le scepticisme sarrautien à l'égard du langage ne concerne pas seulement les lieux communs et clichés au sens étroit, mais qu'il s'étend à tout langage conceptuel.<sup>220</sup>

Parmi les approches très diverses dans l'étude de la fonction des syntagmes figés dans le texte littéraire, une méthode très opératoire pour de nombreux textes et auteurs est

217 AMOSSY, Ruth/HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997. Nombre de critiques ont recours aussi à AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

218 Voir par exemple les articles de l'ouvrage collectif GOULET, Alain (éd.), *Le stéréotype. Crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (1993), Presses Universitaires de Caen, Caen, 1994.

219 ADERT, Laurent, *op.cit.*, p. 207.

220 Voir à ce sujet notre chapitre 4.4. Mise en question du langage dénotatif, dans la Première Partie de cette étude. Citons aussi à ce propos le célèbre mot de Barthes, selon lequel « en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype » (BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 15).

celle qui prend en compte les écarts par rapport au stéréotype. Chez Sarraute, cependant, on aura de la peine à trouver de tels écarts, même si certains critiques ont insisté précisément sur cet effet.<sup>221</sup> La conversation reproduit ou mime des énoncés stéréotypiques tels qu'on peut les rencontrer dans le langage quotidien. Tandis que l'écart désigne en quelque sorte le stéréotype en le transformant – et de ce fait le dénonce –, la reproduction-imitation doit se servir d'autres moyens pour marquer sa distance critique.

Qu'est-ce qui distingue donc le texte sarrautien d'une simple compilation de lieux communs ? A notre avis, c'est leur arrangement et leur agencement, c'est la composition romanesque : c'est d'abord, évidemment, l'alternance de la conversation et de la sous-conversation (qui, comme l'a formulé Laurent Adert, a la fonction de manifester « le malentendu foncier qui le [le stéréotype] sous-tend. »<sup>222</sup>), mais c'est aussi l'affrontement constant des stéréotypes et le jeu de leurs renvois mutuels. La déconstruction du lieu commun chez Nathalie Sarraute s'opère donc finalement plutôt par un procédé de montage que par celui de l'écart.

Les enjeux techniques de ce procédé de montage ont fait l'objet d'études consacrées à la polyphonie des textes sarrautiens.<sup>223</sup> Nous n'allons pas y revenir. Pas plus qu'aux interprétations générales de la fonction du stéréotype chez Sarraute, interprétations multiples et divergentes.<sup>224</sup> Une autre perspective est adoptée par Laurent Adert : s'intéressant à « la connexion entre un certain type d'image du personnage et un certain type de discours »<sup>225</sup>, il a examiné de près les interférences entre langage descriptif et formes du citationnel pour arriver à la conclusion que, chez Sarraute, « la narration s'énonce partout dans la langue de

221 Ainsi, par exemple, Nelly Wolf, dans son étude, *op.cit.*, adoptant une perspective sociologique et dénonçant tout le mouvement du nouveau roman : après avoir critiqué Sarraute de manière plutôt indirecte, mais dans le fond très sévèrement, Wolf prononce, cependant, le jugement final suivant qui semble « sauver » Sarraute in extremis : « Nathalie Sarraute ne va pas, comme son modèle anglais Ivy Compton-Bennett [sic – l'auteur s'appelle Ivy Compton-Bennett], jusqu'à empiler les platitudes de la bourgeoisie sans aucun signe de distance. Elle cherche malgré tout à préserver la grandeur de la littérature, qui ne s'affirme qu'en s'opposant, ne serait-ce que par des traits infimes, au lieu commun linguistique qu'elle exhibe. C'est pourquoi le style de Nathalie Sarraute, comme la plupart des styles néo-romanesques, dit et refuse à la fois la crise du français, perçue avant tout comme une crise du modèle littéraire. » (p. 174) En effet, il serait intéressant de savoir quels sont ces « traits infimes » ...

222 ADERT, Laurent, *op.cit.*, p. 215.

223 Avant toutes l'étude d'Antony NEWMAN, *op.cit.*, 1976.

224 A titre d'exemples : BRITTON, Celia, « The function of the commonplace in the novels of Nathalie Sarraute », *Language and Style*, XII, 2 (printemps 1979), pp. 79–90, ou bien : WOLF, Nelly, *op.cit.*, pp. 169–174.

225 ADERT, Laurent, *op.cit.*, p. 180/181.

l'autre »<sup>226</sup>. Tout en souscrivant à ce résultat<sup>227</sup>, nous aimerions démontrer dans le présent chapitre comment ce jeu de discours s'inscrit dans la narration, en suivant les métamorphoses d'une même image à travers le texte entier : tandis que de nombreuses études analysent la logique de succession des lieux communs sur un plan qu'on pourrait appeler syntagmatique, nous l'étudierons à travers le paradigme de l'image de l'enfance.

Comme l'avait laissé entendre Sartre, comme l'ont montré de nombreux critiques depuis, le lieu commun constitue donc précisément l'un des versants de l'esthétique sarrautienne, formant pour ainsi dire la surface ou le corps du texte. Bien plus nombreux que les souvenirs et les images de l'enfance évoquant une expérience authentique, les clichés et les sentiments confectionnés de l'enfance parsèment le texte, attribués, semble-t-il, indistinctement à tous les personnages de *Martereau* et du *Planétarium*. Sans vouloir faire ici de la statistique, il convient tout de même de donner une idée de la fréquence de ces occurrences, pour mesurer dans un premier temps leur poids purement quantitatif : elles sont d'une quarantaine dans *Martereau*, d'une soixantaine dans *Le Planétarium*. Énoncées comme en passant, très souvent sous forme de compléments déterminatifs ou de comparaisons, mais en même temps très fréquentes, ces expressions clichées ne peuvent pas passer inaperçues, tout en se donnant un air insignifiant : « ... les hommes sont tous de grands enfants » (409) ou bien « Je vais m'assoupir là près d'eux, m'endormir d'un sommeil heureux d'enfant » (245).

Nous nous proposons d'examiner, dans le présent chapitre, la distribution des attributs de l'enfance sur les différents personnages dans *Martereau* et dans *Le Planétarium*. Quelles sont les règles du jeu de cette distribution ? Quel est le lien avec les souvenirs aux moments charnières ? Quelles sont les valorisations différentes, quels sont les clichés déconstruits à travers la distribution du motif ? L'analyse de ces questions mènera en outre à la prise de conscience du fait qu'un seul, qu'un simple motif peut contribuer à l'intelligibilité de la structure polyphonique du texte sarrautien. Dans ce contexte, on aura l'occasion de regarder de plus près la technique du jeu de miroir, que nous avons rencontrée déjà plus d'une fois, et d'examiner, en cette occurrence, son lien avec le passage de la narration homodiégétique à la narration hétérodiégétique.

226 *Ibid.*, p. 181.

227 Nous sommes moins d'accord, par contre, avec la conclusion finale qu'il en tire, à savoir que le texte combat par là l'esthétique de la représentation (*ibid.*), pour des raisons que nous avons explicitées dans notre introduction.

### 3.3.1. La distribution du motif dans *Martereau*

Notre analyse des stéréotypes de l'enfance dans *Martereau* regroupera les occurrences selon leur attribution aux personnages principaux du roman. Vu la complexité de la polyphonie du texte, l'analyse de la perspective, et donc aussi du contexte des passages respectifs, sera souvent nécessaire à l'interprétation. Inversément, l'orientation du motif pourra éclairer le contexte en devenant un signe pour l'identification d'un point de vue ou en permettant, dans des passages qui se passent de marques déclaratives, de repérer le locuteur.

#### ***Le narrateur***

Regardons tout d'abord le narrateur lui-même, qui est, comme nous l'avons vu, porteur des deux souvenirs d'enfance. Le fil de l'intrigue peut être suivi à travers les orientations différentes des comparaisons du narrateur avec un enfant. On trouve d'abord toute une série d'exemples qui confirment ou réaffirment la signification du premier souvenir d'enfance, c'est-à-dire la recherche d'une assurance de l'enfant exposé à l'instabilité des sensations tropismiques. D'une part, ces occurrences du motif ont donc pour fonction de réactualiser ce qui a déjà été thématisé de manière plus explicite, autrement dit, elles ré-évoquent par une seule image toute une scène. D'autre part, figée en images stéréotypées ou même kitsch, la recherche d'une assurance par le narrateur est dénoncée comme comportement d'adaptation facile : une fois, le narrateur compare son rapport à Martereau à la situation de « l'enfant loquaceux qui contemple dans la vitrine illuminée l'énorme bûche de Noël » (225). Une autre fois, c'est à l'enfant dans l'école du dimanche, par opposition à l'enfant « qui grandit dans un taudis au milieu des cris et des coups » (230), qu'il se compare, alors qu'il est en présence de Martereau. Ici, le personnage de Martereau est quasiment sacralisé, exagération qui est un indice pour l'attitude ironique de l'auteur face au narrateur. Ou bien on trouve encore une comparaison du personnage-narrateur – qui a concilié Martereau et son oncle – avec l'enfant qui voit réunis ses parents divorcés. Les trois exemples se situent dans la phase initiale du roman, où aucun soupçon n'est encore jeté sur Martereau. A chaque fois, l'enfant comparant est celui qui aspire à la sécurité incarnée par Martereau, à une sécurité qui s'avérera utopique. Et à chaque fois, l'image de l'enfant participe de la construction du personnage factice.

Lorsque tout bascule – le narrateur du coup est tout aussi sûr que Martereau est un filou qu'au départ il était convaincu de son intégrité –, les comparaisons avec l'enfance continuent dans le même sens : cette fois-ci, le narrateur ressemble à « un enfant appliqué qui a

bien su tirer parti des leçons de son maître » (311), ou bien lui et son oncle, vus dans une complicité conspiratrice à travers le regard de la tante, sont « comme des enfants qui se sentent pris en faute » (313) L'enfant apparaît comme celui qui se laisse corrompre par le monde adulte en s'adaptant à ses normes. Si, au départ, cette adaptation était surtout désirée, maintenant elle semble pleinement réussie.

Jusqu'à présent, Martereau a servi au narrateur d'écran, où il a projeté ses désirs. Par la suite, le narrateur ira un pas plus loin en projetant son auto-représentation dans Martereau, c'est-à-dire qu'il attribuera la vision qu'il a de lui-même à ce personnage. Un autre niveau de la spécularité du texte est atteint, et cela confère une autre fonction encore à l'image de l'enfance. Celle-ci ne rend plus seulement l'état du narrateur, mais prend également la fonction d'indiquer la perspective : ces jeux de miroir souvent ne sont transparents que grâce à la récurrence d'un motif dont on a compris qu'il appartient à l'univers intérieur d'un personnage. Ainsi par exemple dans la scène où le narrateur est allé voir les Martereau pour leur demander après-coup le reçu : lorsque Martereau arrive à la maison et voit que sa femme a fait du thé pour le narrateur, celui-ci se sent rejeté par Martereau, traité en gamin : « C'était bien ça – il en était sûr – c'était bien moi qui étais là ... c'était pour moi tout ça, pour le petit greluchon, l'enfant gâté, chéri, pourri, de sa tante, de son oncle ... » (327). Le style indirect libre utilisé dans de tels passages permet à l'auteur de laisser planer l'ambiguïté voulue quant à la source de l'énoncé.

Dans un autre passage, la réfraction est double : le narrateur imagine que Martereau imagine comment l'oncle et le narrateur parlent de Martereau. La vision du narrateur comme enfant naïf est attribuée à l'oncle par Martereau, le tout étant attribué à Martereau par le narrateur : « [...] ses deux mains puissantes [celles de Martereau] nous serrent la nuque, nous frottent le nez l'un contre l'autre ... allez-y donc, allez ... < rendra, ne rendra pas ... tu t'es laissé rouler, tu as agi comme un enfant, il savait ce qu'il faisait depuis le début ... c'est vous qui l'avez vexé > ... » (329). Cette fois-ci, l'intelligibilité du passage est soutenue par les guillemets, qui marquent le discours attribué à l'oncle.

Ce qui semble assez complexe à l'analyse est beaucoup plus transparent dans le flux de la lecture. C'est notamment la récurrence constante d'images semblables ou identiques qui facilite l'attribution d'un discours (imaginaire) à un locuteur (imaginaire). Ainsi, l'image de l'enfant gâté, par exemple, est reprise un peu plus loin, et on sait tout de suite que le narrateur, tout en l'énonçant lui-même, la prête à la perspective de Martereau. Le narrateur se culpabi-

lise d'avoir gâché les rapports avec Martereau par ses soupçons : « ... nous l'avons diminué, humilié ... nos jeux d'enfants gâtés ... je l'ai apporté en pâture et ils l'ont dévoré ... » (335)

C'est à plusieurs reprises que la perception du tropisme est pourvue de l'étiquette du jeu d'enfant, qui prend alors une valeur péjorative. En même temps, ce jugement stéréotypé est ironiquement mis à distance. Un dernier exemple qui fait entendre plus distinctement ce renversement ironique de la valorisation apparente est le passage où le narrateur parle, dans une entente parfaite avec Martereau, des sentiments qui le rattachent à sa tante et à son oncle, et où les courants tropismiques semblent être dévalorisés à première vue :

Il me semble que nous nous trouvons tout au fond, dans la chambre au trésor : là où, comme dans les caves blindées dans lesquelles est conservé l'or de la Banque de France qui sert de garantie, qui donne sa valeur à notre monnaie courante, se trouvent les grands, les vrais sentiments (tout le reste ici entre nous : fausse monnaie qui n'a cours nulle part, billets que les enfants fabriquent pour jouer, amusements frivoles, puérils, caprices d'enfants gâtés, billevesées, miroitements, reflets) les grands sentiments tout simples qui donnent leur valeur et leur signification à la seule chose qui compte : nos actes. (229)

Dès le début du passage, le lecteur est mené sur la piste de l'ironie par l'évocation de la Banque de France et par l'équivalence entre l'argent et les sentiments. Mais les termes de l'énumération désignant « le reste » – c'est-à-dire les tropismes –, ainsi que leur ordre, doivent également retenir notre attention : l'image de l'enfant s'intègre dans celle de la fausse monnaie, qui, elle aussi, est choisie avec précision : image littéraire pour le lieu commun même<sup>228</sup>, elle est employée ici à figurer sa contrepartie, les tropismes, comme on le comprend vers la fin, où l'on retrouve un vocabulaire déjà bien connu (les termes neutres de « miroitements » et « reflets » sont régulièrement employés pour décrire le tropisme). Le jeu est habile : la reconnaissance de cette image littéraire de la fausse monnaie (est-elle déjà un stéréotype elle-même ?) permet de lire le passage de manière ironique, ironie qui devient plus mani-

228 On pense surtout aux *Faux-Monnayeurs* de Gide. Mais le rapport métaphorique se fonde également sur la similitude des procédés de fabrication de la monnaie, d'une part, et du stéréotype au sens concret, de l'autre, dont rend compte Isabelle RIEUSSET-LEMARIE, dans « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet », in : GOULET, Alain, *op. cit.* : « D'abord produits de l'art des fondeurs qu'étaient les typographes dont tout le monde s'accorde à rapprocher la technique de celle qui est employée pour la frappe des monnaies, le cliché et le stéréotype se frappent à même le métal pour recevoir une empreinte. » (p. 22)



feste encore tout à la fin du paragraphe, dans cette vulgate un peu simpliste de l'existentialisme sartrien<sup>229</sup>.

En somme, tous ces exemples tournent autour du conflit principal et transportent les deux images contradictoires de l'enfant qui correspondent aux deux attitudes illustrées plus haut par les souvenirs : besoin de sécurité, de stabilité, d'assurance, par opposition à soupçons, sensations tropismiques, désintégration des images d'Epinal et du caractère stable de Martereau. Par la récurrence d'une même image donc, ce conflit est sans cesse réactualisé et ramené à un conflit vécu par un enfant.

### ***L'oncle***

Le narrateur n'est pas le seul personnage à être comparé à un enfant. Passons d'abord au personnage de l'oncle, qui a une fonction de correctif par rapport aux « billevesées » du narrateur. Ainsi, l'image de l'enfant utilisée pour ce personnage-là est celle, stéréotypée, de l'enfant insoucieux, naïf, inconscient. Une dizaine d'occurrences constituent un réseau cohérent de l'orientation du motif :

- « [...] cette voix, ce ton qu'il prend dans ses moments d'attendrissement, ce *ton enfantin*, désarmé, naïf et caressant et cette voix molle, mouillée [...]. » (207)
- « Il se moque de ce que les gens peuvent sentir ... [...] les gens ne sont que des marionnettes, des poupées soumises à ses *caprices d'enfant gâté*, stupide, frivole ... » (207)
- « Je feins de croire que je cède comme on cède aux *caprices d'un enfant malade* ou au regard suppliant d'un chien. » (218)
- « Elle [la tante], comme toujours, *cet air bon enfant* et excité qu'il a la pousse aussitôt à s'écarter, à faire le rabat-joie. » (235)
- « [...] c'est tout juste si *l'enfant en lui*, lâché, ne le fait pas sauter et battre des mains ... » (239)
- « [...] *son air bon enfant* m'a fait un instant oublier d'être sur mes gardes ... » (239/40)
- « Mais non, la chance tourne, il se renverse sur les coussins, il y a dans ses yeux *une gaieté espiègle d'enfant*, ses joues ont des plis charmants de bonté naïve, il nous regarde tour à tour, il éclate de rire ... » (242)
- « [...] *impatience comme un enfant devant un nouveau jouet*. » (255)
- « Moi je cherche à l'affaiblir, à le démolir, à lui faire prendre conscience de sa brutalité, de *sa simplicité enfantine*, à l'attirer dans les terrains bourbeux qu'il a en horreur [...]. » (290) (c'est nous qui soulignons)

229

Ce passage rend par ailleurs douteuse toute interprétation existentialiste univoque (qui ne manque pas dans le vaste paysage de la critique sartrautienne).

L'oncle est décrit comme le personnage qui cède à la tentation de sécurité, qui a une vision fixe du monde, où rien ne tremble ou se défait. La plupart des exemples relèvent de la vision directe du narrateur, vision qui est donc univoque à l'égard de l'oncle. Cela signifie en même temps que, quant à l'oncle, le narrateur ne se pose pas – ou plus – de questions ; il est classé, entre autres, par ce lieu commun de l'enfant naïf et inconscient. Le personnage de l'oncle illustre comment la manière d'utiliser et de réutiliser une même image éclaire également les rapports entre les personnages.

### *Martereau*

Le personnage central de Martereau est une sorte d'image ambiguë à double face, selon le jugement qu'adopte le narrateur, jugement qui, nous l'avons vu, bascule à tout moment de « victime innocente » à « imposteur audacieux ». Les images de l'enfance s'accordent en grande partie à ce chavirement. Parfois, la perspective de la femme de Martereau s'interpose, qui, elle aussi, représente Martereau en enfant naïf : ici, on retrouve des occurrences d'images réfractées, comme on en a rencontré à l'égard du narrateur. Celle, par exemple, particulièrement claire, où Martereau intériorise le jugement de sa femme, effet que le texte réalise en faisant se succéder trois comparaisons, la première et la dernière relevant de la vision de la femme de Martereau, la deuxième de Martereau lui-même. Ainsi, Martereau apparaît comme littéralement enfermé dans la caractérisation de sa femme, au point qu'il la reproduit (296–299). Dans la perspective directe du narrateur, l'image de l'enfant naïf appliquée à Martereau prend le plus souvent le sens de la victime impuissante. Le procédé de désintégration qu'il lui fait subir semble activer la mauvaise conscience du narrateur : « [...] une tentation comme celle que doit éprouver le sadique devant la pureté, la gravité confiante d'un enfant ... » (252) ou encore « Il me semble que la tentation est trop forte pour lui [oncle] aussi, il ne peut y tenir, la jeune chair douce est là, offerte, il n'y a qu'à étendre la main ... je sens sur moi son souffle brûlant ... » (312/313)

Cependant, dans l'autre perspective, cette représentation de Martereau comme victime est retournée dans son contraire : Martereau bourreau. C'est à trois reprises que des images de conte de fée servent à évoquer la relation victime-bourreau en sens inverse. Le narrateur et sa cousine, apportant l'argent à Martereau et étant privés d'un reçu, sont les petits Chaperons rouges ou les petits cochons de laits en proie au loup Martereau.

Concluons : dans *Martereau*, le lieu commun de l'enfance participe d'abord de la construction du personnage-type de Martereau. Son image arrondie et pleine (en apparence) est un amalgame de lieux communs. En même temps, l'auteur procède à la déconstruction de ce personnage en exhibant son caractère par trop factice. L'analyse des images par ordre d'attribution aux personnages montre que toute cette construction du personnage de Martereau relève en dernière conséquence de la vision du narrateur, est donc projection de sa propre conscience, de l'image qu'il a de lui-même, est donc image de lui.

Cette observation nous mène à une brève réflexion sur le passage de la narration homodiégétique à la narration hétérodiégétique qui s'accomplit de *Martereau* au *Planétarium*.

### 3.3.2. De *Martereau* au *Planétarium*, de l'optique unique à la mobilité de l'optique

Etudier les romans *Martereau* et *Le Planétarium* sous un même angle est à vrai dire un procédé hétérodoxe dans le canon de la critique sarrautienne. Si le traitement du lieu commun de l'enfance impose presque cet ordre, nous ne saurions passer sous silence la rupture dans la technique narrative qui sépare les deux romans, celle de la narration à la première personne à la narration à la troisième personne et qui d'habitude est considérée comme une étape importante dans l'évolution littéraire de Sarraute. Sans vouloir contester cette importance, force sera de constater, grâce à l'analyse de la technique du jeu de miroir, que du narrateur homodiégétique au narrateur hétérodiégétique, il n'y a qu'un pas.

Il semble que roman polyphonique et roman à la première personne s'excluent. Cependant, on vient de voir, à l'exemple de l'image de l'enfance et des jeux de miroirs, comment les consciences se répercutent les unes sur les autres et comment les personnages semblent tous avoir leur voix dans le roman, même si on réalise en même temps que celles-ci relèvent en dernier lieu d'une conscience unique. Inversement, on rencontrera les mêmes jeux de miroir, les mêmes répercussions d'une voix sur l'autre dans le roman à narrateur hétérodiégétique. *Martereau* est-il donc un roman à optique unique déguisé en roman polyphonique, ou est-il un roman polyphonique déguisé en roman à optique unique ? Les deux interprétations sont aussi fausses que vraies. Ce qui importe, c'est que Sarraute, dans *Martereau*, ait développé suffisamment loin sa technique polyphonique pour pouvoir laisser tomber désormais la conscience centrale du je-narrateur. Et cela non pas pour restituer un narrateur traditionnel, mais le narrateur hétérodiégétique sarrautien disparaîtra autant derrière les voix des

personnages que ne le fait, par endroits, le je-narrateur derrière les voix des personnages secondaires.

Souvent, la critique a avancé, pour ce changement de la situation narrative, l'argument de la vraisemblance, et nous l'avons également utilisé. On voit maintenant que celui-ci va de pair avec un argument technique. La mise en scène de voix multiples sans le point d'attache d'une conscience est une tâche difficile et les techniques nécessaires sont développées au fur et à mesure avant d'être pleinement réalisées.

Après *Martereau*, Sarraute n'a en effet presque plus qu'à enlever le « je » pour arriver au roman à optique mobile. Elle aura alors accompli, presque insensiblement ou comme malgré elle – rappelons son éloge du roman homodiégétique dans l'essai *L'Ere du soupçon* –, le passage d'une situation narrative à l'autre, à celle dont elle a rêvé, mais pour laquelle elle ne disposait pas encore, dans sa prise de position théorique, de titres qu'elle aurait pu citer comme exemples.

### 3.3.3. La dynamique des lieux communs de l'enfance dans *Le Planétarium*

Dans *Le Planétarium*, la dynamique des lieux communs se présente de manière semblable à celle dans *Martereau*. De nouveau, tous les personnages sont caractérisés par des compléments déterminatifs de l'enfance relevant du lieu commun.

Si, dans *Le Planétarium*, Sarraute s'est libérée du narrateur homodiégétique, elle est pourtant encore attachée, dans ce roman, à une intrigue, constituant pour ainsi dire la surface du texte – ce qui ne sera plus le cas à partir du roman suivant, *Les Fruits d'or*. Cependant, cette action, tout aussi banale que celle de *Martereau*, est là pour être dénoncée : grands sentiments et petites intrigues de famille, avec, au centre, un autre de ces personnages masculins<sup>230</sup>, jeunes, artistiques qu'étaient déjà les narrateurs du *Portrait* et de *Martereau*. Cet anti-héros est de nouveau, parmi tous les personnages du roman, celui qui est le plus souvent qualifié d'enfant. On peut résumer le livre entier, en opérant pour ainsi dire une coupe transversale dans le roman, à travers les lieux communs de l'enfance :

230

Est-ce que le fait que tous les « héros », avant *Enfance*, sont des hommes est l'élément traditionnel qui se maintient avec le plus de ténacité dans la création sarrautienne, pourtant si innovatrice ?

Doctorant ès lettres qui avance lentement dans sa thèse – on connaît ces cas –, Alain est qualifié le plus souvent d'enfant gâté. Convoitant une bergère Louis XV au lieu des fauteuils de cuir que veulent lui offrir ses beaux-parents, ayant des vues sur l'appartement plus grand de sa tante, l'étiquette qui lui est le plus souvent collée est en effet celle de l'enfant capricieux. Elle lui est distribuée de préférence par sa belle-mère – encore un classique –, tandis que son père, qui le chérit, ne l'en affuble qu'aux moments où tante Berthe semble trop le gâter. C'est à ces moments-là que le père voit son fils comme enfant-victime, comme pauvre enfant innocent, stéréotype que lui prête par ailleurs très souvent sa jeune femme, Gisèle. Évidemment, il a assez bien intériorisé tous ces poncifs pour se les attribuer à lui-même, ou pour deviner les pensées de ses vis-à-vis. Selon le même mécanisme, il se sent finalement enfant niais aux yeux de son idole, l'écrivain Germaine Lemaire.

Gisèle est partout enfant innocente, surtout aux yeux de sa mère, mais aussi dans la perspective d'Alain, lorsque celui-ci adopte le rôle du mari protecteur. Il est intéressant d'observer comment sont corrélés les clichés d'Alain (enfant gâté) et de Gisèle dans la vision de la mère de Gisèle dont l'optique reste toujours la même. La mère a donc plutôt un rôle de figurante à vision univoque.

Tante Berthe, préoccupée par l'esthétique d'une poignée de porte, est présentée comme enfant naïve, ou en régression à un stade infantile. Elle incarne l'exemple d'un personnage qui intériorise non seulement le jugement des autres, mais qui de plus, est conscient de son rôle tout en le perpétuant. Une fois cependant, aux yeux d'Alain, qui a mauvaise conscience de son comportement d'enfant gâté, elle devient enfant innocente, enfant victime.

Selon les règles du jeu, Germaine Lemaire elle-même, l'écrivain vénéré de loin, qui semble planer au-dessus de tout, est affublée du cliché de l'enfant innocente. Mais, tout comme l'autre image d'enfance qui lui est attribuée, celle de l'enfant prédestinée, ce cliché est présenté comme auto-stylisation. Il est assez significatif que le personnage en tête de la hiérarchie (dans la logique de l'intrigue de surface) n'est désigné par un stéréotype de l'enfance que dans sa propre perspective.

On voit que, dans *Le Planétarium*, on retrouve la même circulation du motif que dans *Martereau* et, malgré l'absence de conscience centrale, le même principe de projection des stéréotypes d'une conscience dans l'autre. Aussi ceux-ci contribuent-ils à déterminer les rapports entre les personnages. Finalement, ne l'oublions pas, nous retrouvons également dans ce roman, même si elle est un peu moins présente (est-ce que dans ce premier roman hétéro-

diégétique les possibilités narratives de l'introspection – la sous-conversation – seraient encore peu développées ?), l'autre face de la médaille, les images et les souvenirs de l'enfance qui renvoient à une expérience première et authentique. Celle-ci se montre surtout dans un passage particulièrement significatif par le caractère exceptionnel, presque bizarre de ce qui est relaté. Il s'agit de nouveau d'un souvenir d'enfance. Il surgit au moment où une image stéréotypée s'écroule : ce qui précède le passage cité ci-dessous, c'est l'effort de Gisèle de contenir son émotion déclenchée par le discours de la mère, discours qui renverse brutalement l'image du prince charmant qu'entretient Gisèle à propos de son mari Alain.

Aussitôt la porte refermée, dès qu'elle est seule dans l'escalier silencieux, les barages se rompent ... Cela monte en elle, se répand ... Elle sait ce que c'est, c'est la vieille sensation d'autrefois, sa peur à elle, toujours la même, cette terreur jamais effacée, qui revient, elle la reconnaît ...

Elle avance en sautillant dans l'allée du petit Luxembourg, tenant sa mère par la main. Les grandes fleurs roses des marronniers se tiennent toutes droites, dans le feuillage tendre, l'herbe humide étincelle au soleil, l'air tremble légèrement, mais c'est le bonheur, c'est le printemps qui tremble au-dessus des pelouses, entre les arbres ... elle hume avec délices sur son bras nu sa propre odeur, celle pour toujours de ce printemps, de ce bonheur, l'odeur fraîche et fade de sa peau d'enfant, de la manche de sa robe en coton neuf ... Et tout à coup un cri, un cri inhumain, strident ... Sa mère a crié, sa mère la tire en arrière brutalement en détournant la tête, en se bouchant le nez ...

La lumière s'est obscurcie, le soleil brille d'un éclat sombre, tout vacille de terreur, et un véhicule étrange, une haute et mince charrette de cauchemar, remplie d'une poudre livide, répandant une atroce odeur, cahote lentement vers elles dans l'allée ... Elle a envie maintenant, comme cette fois-là, de se cacher la tête pour ne pas voir, de se boucher le nez, le cœur va lui manquer, elle voudrait s'asseoir n'importe où, là, sur une marche de l'escalier.. ou non, plutôt là-bas, dehors, sur un banc ... Tout vacille ... Tout va s'effondrer. (377)

Une fois de plus, l'effondrement d'une image stéréotypée a appelé un souvenir d'enfance. C'est comme si l'abîme normalement recouvert par les belles images d'Epinal s'ouvrait un instant. Ce flash jeté sur une scène d'enfance éclaire le moment traumatisant de l'irruption de la panique dans une véritable idylle, décrite, elle, sans ironie. Cette idylle préfigure par ailleurs une scène d'*Enfance*, le moment de « bonheur » au Luxembourg.<sup>231</sup> En replaçant le passage dans son contexte, on s'aperçoit que le ton a changé, décidément. L'ironie est totalement

absente de ce récit d'une expérience dont l'authenticité est signalée par une focalisation stricte sur l'enfant et par les impressions sensorielles fidèlement rapportées.

En somme, *Le Planétarium* pourrait être lu comme une satire familiale, et il n'est point étonnant que les poncifs de l'enfant innocent, gâté, rejeté, niais, e.a. peuplent les lieux de combat de ces drames quotidiens. Cette image utilisée avec une grande fréquence est contiguë avec l'intrigue globale, et les niveaux microstructural et macrostructural sont orientés vers la même dénonciation des rapports familiaux figés.

### 3.5. Fonctions et mécanismes du cliché de l'enfance

On a vu à l'aide de deux romans, quelles sont les règles du jeu de la distribution de notre motif : les occurrences extrêmement fréquentes des compléments déterminatifs de l'enfance se ramènent finalement à quelques clichés peu nombreux, qui sont utilisés pour (et par) la plupart des personnages de *Martereau* et du *Planétarium*. Les cas sont vite déclinés : l'enfant innocent et insouciant, l'enfant gâté et capricieux, l'enfant-victime, etc. Dans *Martereau*, la fonction de ces images est de figurer le côté de la convention et de la certitude dans le basculement constant entre vision tropismique et vision conventionnelle du monde, et de participer à la déconstruction du personnage et de l'intrigue romanesques traditionnels. Dans *Le Planétarium*, elles opèrent un effet analogue en contribuant à la mise en cause des rapports intersubjectifs figés.

Notre intention était en outre de montrer comment, à partir des principes de répétition et de projection, il s'instaure une sorte d'effet de translation, comme si le motif était différé, d'un personnage à l'autre. La mosaïque textuelle créée de cette manière apparaît comme un jeu d'envois et de renvois, comme une véritable ronde d'images de l'enfance qui se relaient ou se tournent le dos, se renforcent ou se contredisent, selon la perspective. Le texte lui-même semble par endroits tourner en rond. C'est précisément par cette récurrence et par ces contradictions que le caractère inadéquat, factice et vide des images stéréotypées est exhibé. Il devient ainsi évident que la déconstruction du lieu commun est un effet de la composition du texte, et que l'ironie face à de tels syntagmes figés doit être ancrée dans la stratégie globale du

texte<sup>232</sup>. Aussi a-t-on pu voir que toutes ces analyses sont inséparables des enjeux formels des textes.

Les clichés et les stéréotypes de l'enfance apparaissent donc comme un élément constitutif de la facture du roman sarrautien. On objectera qu'il n'en constitue qu'un parmi beaucoup d'autres et que peu importe la sémantique de l'image. Ce que le texte sarrautien démontre, n'est-ce pas tout simplement le mécanisme de constitution et d'utilisation des stéréotypes du langage ? Que ce soit dans le domaine de l'enfance ou de la vieillesse, des bêtes ou des hommes, qu'importe ? Cela est juste et n'est pas juste à la fois. A notre sens, nous l'avons dit<sup>233</sup>, l'enfance revêt un statut particulier par le fait que le rapport aux souvenirs d'enfance traduisant des sensations authentiques s'instaure automatiquement. Le dialogue, ou la concurrence, ou l'action réciproque, entre ces deux saisies totalement différentes du même, contiguës dans le texte, va de soi. Il faut même aller plus loin et dire que l'une a besoin de l'autre. La vision tropismique de l'enfance, si difficile à exprimer, doit constamment se défendre contre la méprise en disant ce qu'elle n'est pas.

Ajoutons qu'il existe, évidemment, toute une dynamique *entre* les lieux communs divers qu'il serait également intéressant de prendre en considération, mais qui ne fait pas l'objet de notre étude. Nous nous sommes limitées à montrer, avec notre analyse du seul exemple de l'enfance, que la récurrence d'une même image stéréotypée est signifiante, et comment elle participe de la construction du sens de l'œuvre.

Une remarque finale sur cette conclusion même : on aura constaté que nous nous servons fréquemment de métaphores visuelles (soulignons qu'il ne s'agit que de métaphores !) pour décrire cette distribution des compléments déterminatifs de l'enfance dans le texte sarrautien. C'est qu'elles se prêtent à un art littéraire qui tend à une certaine abstraction et que, aussi, nous sommes d'avis que le sens d'une telle œuvre ne peut se dégager qu'en en établissant une sorte de « vue » d'ensemble. Peut-être, en outre, n'est-ce pas par hasard que Nathalie Sarraute se sentit très proche de la peinture ayant entamé les pas vers l'abstraction,

232 Définir l'ironie sarrautienne constituerait une étude à elle seule. S'il fallait la rapprocher d'une théorie ou d'une typologie des modes de l'ironie, ce serait de l'« ironie de situation des modernes » (61) telle que la présente Pierre Schoentjes dans son ouvrage de synthèse *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, pp. 61–74, même si, premièrement, il faut considérer que, chez Sarraute, les faits sont des discours (« [...] l'ironie est ici toute de situation, elle repose exclusivement sur la façon dont l'auteur agence les faits. », p. 74) et, deuxièmement, il faudrait, à notre sens, faire une distinction plus catégorielle entre l'ironie dans la réalité et dans la fiction que ne la fait Schoentjes.

233 Voir Transition, chapitre 4.3. L'enfance comme domaine comparant.



comme la peinture cubiste, Klee et d'autres. Mais ce rapport entre les arts visuels et l'écriture sarrautienne est un domaine qui mériterait sa propre étude.



#### 4. *Les Fruits d'or* et *Entre la vie et la mort* : l'enfance et l'art

##### 4.1. Un roman sur la création : *Entre la vie et la mort*

Les romans qu'on a analysés jusqu'ici – *Portrait d'un inconnu*, *Martereau*, *Le Planétarium* –, parus à la fin des années quarante et dans les années cinquante, suivaient encore la trame d'une intrigue, et on pouvait identifier des personnages d'une certaine consistance et permanence, même si tout ce dispositif n'était là que pour être constamment remis en cause. On sait qu'à partir des *Fruits d'or* (1963), les repères d'une intrigue disparaissent. Nous n'écoutons plus que des voix appartenant à des personnages anonymes et dont on établirait en vain une continuité. Il subsiste tout de même, dans *Les Fruits d'or*, un sujet homogène, celui de la littérature elle-même, plus précisément celui du jugement littéraire. C'est le seul texte narratif de Sarraute où le motif de l'enfance est peu présent. On relève quelques occurrences d'images stéréotypées qui font partie, de manière analogue à celles de *Martereau* et du *Planétarium*, du « on-dit », du discours de la communauté. D'autres passages, on le verra, n'évoquent l'enfance qu'indirectement.

Le roman qui suit les *Fruits d'or* est *Entre la vie et la mort*, paru en 1968. On peut le lire, de même que *Les Fruits d'or*, comme un texte métalittéraire, mais cette fois-ci, c'est la création qui est au centre de l'intérêt. Sarraute n'a pas écrit, comme certains critiques l'ont interprété, un art poétique du roman, mais un roman sur l'expérience de l'écriture et sur la sensation première qui se trouve à la racine d'une œuvre. Cette sensation, le tropisme initial, est menacée de mourir à tout instant et par toute parole qui essaie de la capter. Le roman nous montre le personnage-écrivain entre le besoin de solitude et le besoin d'approbation : devant la page blanche et dans des situations de communication et de confrontation avec d'autres personnages – ou plutôt voix – qui le poussent à s'exprimer sur son travail : des rencontres avec amis, public, critiques, parents. C'est un concert de voix, provoquant l'écrivain à parler de lui-même et de son œuvre, réagissant face à lui et face à son œuvre. Comme c'est le cas pour les autres personnages, la voix de l'écrivain ne peut pas être attribuée à un individu substantiel et déterminé. Sarraute prend garde de miner le texte d'incohérences en ce qui concerne ce personnage-écrivain, pour éviter que le lecteur s'en fabrique une image. Il est, comme tous les autres, une figure volontairement hétéroclite.

Ce n'est pas seulement un roman sur la création difficile, mais aussi sur la difficulté d'en parler. A tout moment, les voix, celle de l'écrivain incluse, sont menacées de tomber – et tombent dans le cliché, dans le pathos, dans le ridicule. Si *Entre la vie et la mort* ironise profondément sur toutes les positions fausses, prétentieuses, ridicules, corrompues face à l'art, il y a, éventuellement, de rares moments – par exemple quand l'écrivain se trouve seul devant la page blanche – où est approchée l'expérience authentique de l'écriture. Disons bien éventuellement – car, nous l'avons dit à propos de *Martereau*, et cela est plus vrai encore pour *Entre la vie et la mort* (de même que pour *Les Fruits d'or*), une partie de la critique interprète ce roman – et toute la littérature de Sarraute – comme l'impossibilité d'affirmer quoi que ce soit et voit le sens de l'œuvre dans cette seule fluctuation du sens. Il sera d'autant plus difficile de démontrer les valorisations sous-jacentes à cette surface déconstruisante du texte.

Un mot sur la structure d'*Entre la vie et la mort* : le sommaire l'a déjà fait entendre, dans ce roman règne un savant désordre. Construit ni sur la trame d'une intrigue ni même sur une temporalité brouillée, il s'inscrit dans un temps en quelque sorte réversible ou circulaire<sup>234</sup> ; tout recommence, peut recommencer à tout moment. Sarraute travaille, ici aussi, avec des répétitions et des variations de scènes ainsi qu'avec un leitmotiv qui revient à intervalles réguliers : le roman commence par une scène où l'on voit l'écrivain détruire ce qu'il vient d'écrire. Cette scène se reproduit quatre ou cinq fois dans le roman. Déjà à la première page, cette destruction est répétée plusieurs fois, et une fois, elle est résumée par le trio verbal « J'arrache. Je froisse. Je jette. » Cette formule seule aura désormais la force d'évoquer la scène entière et contribuera à créer un effet de simultanéité et de circularité. Par rapport à cette discontinuité narrative, cependant, on mesure un écart : une longue analepse (couvrant tout un chapitre) éclaire un moment de l'enfance de l'écrivain. On retrouve donc une structure temporelle semblable à celles de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*. Le statut exceptionnel des analepses dans l'enfance des « héros » confère à celles-ci d'emblée un poids particulier.

234 Françoise ASSO parle de « temps expérimental », dans son livre *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 171–203.

## 4.2. Déconstruction du mythe de la prédestination

A propos de *Martereau* et du *Planétarium*, nous avons pu voir dans quelle mesure le texte sarrautien joue sur les images convenues de l'enfance. Il s'agissait dans une large mesure de compléments déterminatifs, distribués selon un système habile sur les personnages des deux romans. C'étaient donc des images ponctuelles, plus ou moins détachées du contexte narratif, servant uniquement à caractériser un personnage ou un comportement. Or, le lieu commun de l'enfance peut prendre une extension bien plus large. Dans *Entre la vie et la mort*, il est développé dans des séquences narratives entières, thématissant et démolissant de véritables mythes (au sens barthien du terme<sup>235</sup>) de l'enfance. A première vue, *Entre la vie et la mort* est le texte par excellence qui nie le lien entre l'enfance et la création. C'est que Sarraute, tout en utilisant le motif de l'enfant pour illustrer les impulsions de la création, doit éviter le malentendu. C'est comme si, pour établir ce lien tel qu'elle le voit, elle devait d'abord ou en même temps déconstruire toutes les idées convenues, trop bien incrustées dans les esprits, sur les origines de la force créatrice.

Dans l'analyse suivante, nous adopterons un ordre logique (voire chronologique) des discours sur l'enfance et l'écriture, ordre qui ne correspond en aucune manière à la suite linéaire du roman.

### 4.2.1. La preuve par l'ascendance

Même si l'argumentation par l'ascendance ne concerne pas directement l'enfance, nous l'intégrons ici, car elle fait partie de l'idée de la prédestination de l'écrivain.

Dans le premier chapitre d'*Entre la vie et la mort*, l'écrivain, poussé par les autres, se laisse aller à expliquer son activité d'écrivain par son ascendance :

... « Vous savez, j'ai été orphelin de bonne heure ... un enfant unique, sans père. Pas aimé et trop aimé ... » [...] « En moi deux sangs très différents se sont mêlés ... Ma mère était savoyarde. J'ai par elle du sang italien. Mon grand-père maternel était berger. [...] Mon père était breton. Mâtiné de normand. Son père à lui ... on dit dans la famille que je lui ressemble ... dans sa jeunesse, il avait été marbrier. On raconte que parfois il lui arrivait de modifier les formules que son patron lui faisait graver sur

235 Voir BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, en particulier le chapitre de conclusion « Le mythe, aujourd'hui », pp. 213–268.

les monuments, sur les stèles funéraires. Il était très gai, il aimait les facéties. Il croyait aux revenants, il racontait des histoires de fantômes ... » (625/26)

... et le discours rapporté de continuer sur une autre demi-page. Sarraute parodie ici le discours des écrivains qui stylisent leur ascendance en un antagonisme incompatible qui serait précisément la source de leur génie. C'est là un procédé tout à fait classique de l'écriture autobiographique, de Chateaubriand ou Hugo jusqu'à Gide ou Sartre. Ce thème de l'ascendance est repris plus loin, au milieu du roman à peu près :

« Chez nous, vous savez, dans ma famille, de mon côté, on a toujours été des travailleurs. Du côté paternel une lignée de payans. Je me rappelle, mon grand-père disait : La terre est basse, il faut se courber pour la toucher ... et du côté de ma mère des paysans aussi et des artisans ... des fabricants ... Notre seule ambition : le travail bien fait. [...]. » (696)

La citation de cet adage terre à terre à l'intérieur du discours direct stéréotypé renforce l'impression du remâché. On retrouve non seulement ce que Laurent Adert a appelé « le citationnel »<sup>236</sup>, mais on voit aussi que la citation fonctionne ici – et très souvent chez Sarraute – comme un procédé propre à créer un effet de dérision.

#### 4.2.2. Signes de prédestination

Tout un chapitre du roman est consacré aux signes de prédestination que la mère perçoit chez son fils. Il s'agit de l'analepse déjà évoquée, de ce retour dans l'enfance de l'écrivain, qui est une sorte de portrait de l'artiste en enfant, vu par la mère.

Nous proposerons une analyse en différentes étapes, étapes qui dans ce chapitre se présentent non plus séparément et successivement, mais en quelque sorte simultanément : cet effet est atteint par une technique très chère à Sarraute, qui consiste à répéter plusieurs fois le même début de scène avec une autre suite, de faire s'imbriquer ces possibilités les unes dans les autres, de changer très vite de l'une à l'autre, voire de les faire se contredire. D'une part, cette représentation mime l'attitude de la mère, qui voit dans tous les comportements de l'enfant, quoi qu'il fasse, un signe de sa vocation d'écrivain, d'autre part, elle mine toute adhésion du lecteur à une version définitive.

***Le don de l'observation***

Le point de départ du chapitre est un voyage en train du garçon et de sa mère pendant lequel le garçon s'adonne à un jeu de mots : sur le bruit des roues, il scande toujours les mêmes sons, dont il va former les mots homophones « Hérault, héraut héros, aire haut, erre haut, R.O. » (632). La mère essaie d'abord de détourner son attention sur le paysage et les événements au dehors, car il lui semble, dans un premier temps, que le signe de prédestination le plus fiable est le don d'observation : « Je te l'ai dit souvent : l'essentiel, c'est d'être capable d'attention, de posséder le don d'observation. Il est pourtant si aigu d'ordinaire à ton âge. Mais tu es toujours tourné en dedans, en train de ruminer. » (633) – Cela n'est que l'amorce d'un long passage qui tourne en dérision les tentatives de la mère pour promouvoir ce don :

Qu'est-ce que tu rumines encore ? regarde plutôt par la fenêtre comme c'est joli, regarde ces petites maisons ... à ton âge, je pouvais rester devant elles pendant des heures, mon cœur fondait ... ces fenêtres ouvragées ... comme des dentelles, regarde ces jolies couleurs ... et tous ces pots de fleurs, ces rideaux blancs ... c'est comme les maisons des contes de fées ... [...] Viens voir les petits lapins, n'aie pas peur, étends ta main, c'est doux, n'est-ce pas ? on dirait de la soie ... caresse-les ... là ... comme c'est doux ... Et ces agneaux nouveau-nés, tu vois, leurs pattes sont encore molles, ils titubent ... cette plume, elle est jolie, tu as raison, il faut la garder ... et ce marron, comme sa peau est lisse ... tiens, sens cette mousse ... si tu fermes les yeux, tu pourras mieux sentir l'odeur ... c'est d'une fraîcheur ... regarde les ombres des branches qui se reflètent dans l'eau, on les voit trembler ... et ces feuilles de toutes les couleurs, ces fleurs, ces sources, cette herbe, ces cailloux, ces écorces ...

Des ondes qu'elle émet ... un courant sorti d'elle le traverse, lui fait étendre la main et la promener sur la fourrure des lapins, sur le duvet des poussins, sur la tête pelucheuse des agneaux, sur la peau sèche et tiède de la plante des pattes des petits chats, des chiots, sur les bourgeons collants ou couverts de poils soyeux, sur les plumes, sur les pétales, lui fait lever les yeux vers les nuages, le ciel, les cimes des arbres, le fait se pencher pour ramasser des feuilles mortes et les lui rapporter, les poser sur sa robe, entre ses genoux écartés, et attendre ... elle va lui dire : comme elles sont jolies ... regarde ces couleurs ... pourpre, cuivre, or, fauve, orange, rouge vif ... (635/36)

Donnée sans guillemets, cette citation représente un discours potentiel de la mère. L'intention de l'auteur de le présenter comme une charge contre un certain type de discours devient sensible dans le contraste entre le style paratactique, faisant se succéder des éléments brefs comme des coups de mitraillette, et le mode impératif d'une part, et d'autre part, le contenu lyrique et émotif exagéré (diminutifs, adjectifs stéréotypés, exclamatifs, appels aux sens) qui en révèle la mièvrerie.

Le deuxième paragraphe illustre comment l'intention de la mère d'activer la curiosité de son enfant est retournée dans son contraire : l'enfant est passif et manipulé, il n'est présent qu'en tant que pronom complément d'objet (in)direct du verbe faire, dont la mère est sujet ! De nouveau, l'opposition entre la forme et le contenu sémantique (par exemple dans « la plante des pattes des *petits chats*, des *chiots*, sur les bourgeons collants ou couverts de poils soyeux, sur les *plumes*, sur les *pétales* » ; c'est nous qui soulignons) figure l'inauthenticité du discours de la mère et est source de comique. Cette pédagogie provoque le contraire d'une expérience spontanée, à savoir la prévisibilité totale (« elle va lui dire »). Le discours de la mère finalement aura tué la sensation qu'il voulait faire naître. Loin d'être un passage poétique exemplaire, ce discours illustre plutôt comment le langage peut faire subtilement violence. Les signes de l'ironie sont assez explicites pour exclure une lecture au premier degré, lecture qui nous est cependant offerte par le début du deuxième paragraphe, où Sarraute joue sur un mot qui lui est cher – « ondes » – et qu'elle utilise ailleurs comme synonyme de « tropisme ». Ainsi, le passage est non seulement ironique par rapport aux discours ou pensées des personnages, mais comporte, à notre sens, également une dimension auto-ironique.

### ***Les jeux de mots***

Comme la réalité n'est pas axée sur les désirs de la mère, celle-ci va plier ses désirs d'après la réalité : le jeu de mots lui paraît tout à coup être le signe le plus probant du génie précoce de son fils :

A quoi penses-tu, mon chéri ? Tu es là tout rencogné ... Tu marmonnes comme un vieux grand-père ... – Je ne marmonne pas. – Si, je t'ai entendu, tu parlais d'un héros ... Tu te racontais des histoires ... – Non. Ce n'était rien. C'était juste des mots.

[...]

Des mots ... Oh le trésor ... il a dit : « des mots ... » dans son innocence, dans sa candeur, avec cette pudeur, il a dit cela : non, ce n'est rien, c'est juste des mots ...

Juste des mots ... à elle, cela a pu arriver ... Tous ces espoirs, toutes ces prémonitions pendant qu'elle le portait, cette prescience, cette certitude, cette fierté quand on le lui a montré, quand on l'a posé dans ses bras. Cela paraissait insensé ... Mais qui a dit que ce sont toujours les fous qui gagnent ? Il n'y avait pas la moindre raison de croire qu'elle, entre toutes, un jour serait visitée. [...]

Le méchant, le petit pervers qui prend plaisir à la faire souffrir, il a voulu la repousser, il a cherché à la décevoir, il a cru qu'il pourrait la tromper quand il a laissé tomber cela de sa bouche maussade, avec son air de petite brute renfrognée ... Non, ce n'est rien. C'est juste des mots. (636/37)



Et la mère de commenter : « [...] un poète, on l'a dit et c'est vrai, c'est celui qui sait fabriquer un poème avec des mots. » (638) – Ce « on » est une autorité, à savoir : Mallarmé. Rappelons l'anecdote célèbre : Degas se plaignit auprès de Mallarmé de la difficulté qu'il avait de faire des vers malgré la richesse de ses idées ; et Mallarmé de répondre : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*. »<sup>237</sup> Evidemment, la pointe de Sarraute ne se dirige ni contre Degas, ni contre Mallarmé, mais contre certains nouveaux romanciers et critiques structuralistes (Ricardou, Robbe-Grillet) qui se réclamaient souvent de Mallarmé en déclarant l'autosuffisance et l'autonomie du langage. Or, ce danger d'abolir le signifié, problème opposé à celui qu'avait Degas, est bien celui de tomber dans le pur jeu de mots. Et jouer avec les mots, comme le font d'ailleurs tous les enfants, c'est, aux yeux de Sarraute, bien le contraire de l'art.

Mais dans l'optique de la mère, le « génie » de l'enfant va plus loin encore ; le jeu qui repose sur l'homophonie des mots produit des associations d'images et ferait donc preuve de sa riche fantaisie : « Hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O. rythmé sur le bruit du train roulant à travers les plates plaines blanches. Les images surgissent l'une après l'autre, tirées de sa collection ... » (632) – Par exemple celle-ci : « Héraut ... Il s'avance lentement très droit sur son cheval caparaçonné. Il est coiffé de sa toque de vair, revêtu de la dalmatique de velours violet. Il tient dans sa main le caducée. Ses cavaliers le suivent. Tout bouge et chatoie, les bannières, les étendards, la soie, les broderies d'argent et d'or, les bijoux, les fourrures, le cuivre des trompettes l'acier des armes ... » (632) En effet, toutes ces images, nées par pure association, sont préfabriquées, des clichés, tirés de ses livres d'enfant, copiés sur ce qu'on lui a montré à l'école. Cependant, pour la mère, elles sont la garantie de l'imagination extraordinaire de son fils, et elle joue le jeu avec lui, ajoute encore d'autres jolies images d'Epinal.

Ce jeu de mots est repris plusieurs fois en dehors du chapitre III. Au chapitre VIII par exemple par le seul mot « Hérault » (660), inséré dans le discours ironique de l'écrivain sur son propre talent, et ce seul mot suffit pour ranimer toute la scène dans la conscience du lecteur. Le même jeu de mots revient en outre dans *Enfance*, mot à mot, et avec des réactions semblables de la mère.<sup>238</sup>

237 Cité d'après la note de l'édition de la Pléiade, p. 1864. L'anecdote est en fait relatée par Valéry (VALÉRY, Paul, « Poésie et pensée abstraite », *Variété* ; *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 1324).

238 Voir *Enfance*, scène XXV.

### ***Les exploits scolaires***

La carrière de l'écrivain-enfant se poursuit, toujours plus prometteuse, à l'école. C'est l'ancienne maîtresse d'école qui parle : « Déjà autrefois quand je corrigeais vos devoirs de classe ... Vous vous rappelez votre devoir intitulé : « Mon premier chagrin » ? Sur la mort de votre petite chienne écrasée par un train ? [...] Il y avait là des dons poétiques certains. Chez un enfant un étonnant sens de la langue. » (659) Et il se laisse entraîner à jouer la comédie, à confirmer l'image que partagent sa mère, son ancienne maîtresse et tout le public de l'écrivain et de la littérature :

Noble. Fort et triste. Désespéré. Détaché de tous les suintements. Rien de louche, je vous assure. Avec les mots, j'en suis conscient ... n'ai-je pas toujours, et c'était, à n'en pas douter ... vous ne vous y trompez pas ... Hérault ... ma mère, j'en suis sûr, vous en a parlé ... marquait déjà ma prédestination ... avec les mots je construis ce monument à notre gloire à tous, cette cathédrale où vous pourrez vous recueillir et avec tous les autres exhiler vers le ciel muet vos nobles plaintes. Je saisis les mots, je les triture, je les assemble, je les cimente, je les dresse ... Vous verrez ces voûtes et ces piliers, ils s'élancent ... mes cris de désespoir comme un chant d'orgue ... (660)

Un peu plus loin, on apprend que le discours de l'écrivain n'était que change, que façade : « Elle n'a pas vu la fissure. » (660) Le lecteur, évidemment, l'a perçue dans l'ironie du ton trop élevé, voire pathétique sur lequel la construction du monument est décrite. Et ce monument fait penser au monument par excellence de la littérature française, à l'art ciselé de l'époque classique. En fait, n'est-on pas tenté de mettre entre guillemets les syntagmes /« exhiler vers le ciel muet vos nobles plaintes »/ dans le passage cité et d'aller à la recherche de ce vers alexandrin dans une des tragédies de Racine ?

Cette évocation de la composition « Mon premier chagrin » anticipe un autre souvenir d'*Enfance*<sup>239</sup> : ce qui n'est qu'ébauché ici occupe toute une scène dans le récit autobiographique. Sans vouloir interpréter un texte par l'autre, nous rappelons quelle est la fonction de cet épisode dans *Enfance* : à l'école, Natacha apprend à utiliser le langage avec des fins précises. Il ne s'agit pas de rendre compte d'une expérience, mais de se servir des mots à une fin exigée et socialement reconnue ; il s'agit de répondre à des attentes. En racontant un chagrin-modèle qu'elle invente avec une délibération froide et calculée, Natacha réussit pleinement. Cette pratique littéraire de l'enfant – si l'on peut dire – est tout le contraire de l'écriture sar-

rautienne, et tout le contraire de ce qui est valorisé dans ses textes. Cet « étonnant sens de la langue » chez un enfant, dont parle la maîtresse, est de nouveau profondément ironique et constitue une fausse piste dans la recherche du talent de l'écrivain.

A la volonté de la mère de chercher des signes de prédestination dans l'enfance de son fils correspond la volonté du public de chercher dans l'œuvre les signes de l'enfance de l'écrivain :

#### 4.2.3. Du côté de la réception : l'interprétation biographique

Dans les confrontations avec le public, l'écrivain n'échappe pas à l'interprétation biographique de son œuvre : Sarraute a anticipé dans *Entre la vie et la mort* non seulement des scènes d'*Enfance*, mais aussi la réception réelle de ce livre à venir, à savoir une certaine exploitation de « l'espace autobiographique »<sup>240</sup> :

Maintenant, retroussant leurs manches, hardiment elles fouillent ... plus loin, encore plus loin ... là, dans ce tréfonds où quelque chose de vivant tressaille et se rétracte ... elles plongent jusque-là leur bras et elles détachent, elles tirent et ramènent au jour ce paquet de chairs sanguinolentes ... elles le montrent ... « Toute votre enfance. Je l'ai vue ... camouflée, c'est entendu, mais elle y est, c'est autour d'elle ne le niez pas ... c'est ce regard toujours dédoublé de l'enfant brimé, un peu sournois comme sont ces enfants-là, tourné à la fois vers les autres et vers soi ... » (689)

L'image est parlante : ce public ressemble à des fauves qui se jettent sur leur proie, et l'interprétation qui recourt à la vie de l'auteur au lieu d'écouter le texte est représentée comme une affaire sanglante. Et pourtant, malgré l'ironie évidente, n'y aurait-il pas une part minime de sérieux dans ce discours, puisque la caractérisation de l'enfant comme « sournois » et « tourné à la fois vers les autres et vers soi » correspond, malgré l'exagération de l'image qui précède, à cet « être sarrautien », à *l'être tropismique* tel qu'on le connaît ? L'ironie pure ne serait-elle pas un peu plate et la tension du texte ne tiendrait-elle pas précisément à ce « est et n'est pas à la fois » qu'il exprime ? Comme si l'idée, transportée de manière exagérée, subsistait quand même, comme si elle survivait un peu aux coups de l'ironie. Notons par ailleurs que l'entité abstraite de l'« enfance » est rendue ici par la métaphore d'un être vivant (ou mort, en tout cas « sanguinolent »).

Concluons rapidement sur cette première partie portant sur les faux liens entre l'enfance et l'art : ces quelques citations, parmi bien d'autres encore qu'on pourrait relever dans le texte, suffisent pour montrer qu'au moins tout lien de nature *causale* entre l'enfance et l'écriture est désavoué par une ironie profonde : ni son ascendance, ni tel ou tel traumatisme vécu dans l'enfance, ni les jeux de mots auxquels l'enfant s'adonne pour s'amuser, ni une imagination purement associative, ni les bonnes compositions en français n'expliquent son activité future d'écrivain.

### 4.3. Un lien autre ...

De premier plan, tout lien à l'enfance semble donc nié. Or, tout se passe comme si à travers cette déconstruction précisément, un lien autre avec l'enfance se tissait. Une fois de plus, c'est surtout *ex negativo* ou de manière indirecte, par le biais, là aussi, d'un réseau d'images, que se dessine la représentation du lien véritable entre enfance et création.

#### 4.3.1. Les tropismes prennent source dans l'enfance

Mais maintenant je le sais : vous êtes ... plus encore que je n'osais l'espérer ... vous êtes d'ici. Elle lève les sourcils pour exprimer l'étonnement. Oui, c'est un mot à moi que j'employais quand j'étais enfant. Il y avait pour moi ceux d'ici et ceux de là-bas ... C'était une sorte de ségrégation. Ceux de là-bas se révélaient tout à coup, toujours à leur insu, par quelque chose d'indéfinissable qui filtrait d'eux ... une exhalaison ... [...] cela suintait des mots qu'ils employaient, de leur façon de prononcer certains mots ... Ces mots permettaient de déceler leur présence. Des mots qui là-bas s'emploient couramment sans que personne trouve rien à y reprendre ... Mais même quelqu'un d'ici en les entendant n'oserait jamais ... Ce sont des choses auxquelles on ne touche pas. Dont on ne parle pas. On reçoit ces mots sans broncher sans oser faire un mouvement ... (628)

A première vue, encore un discours ironiquement mis à distance que ces propos de l'écrivain adressés à une femme admirée et admirante à la fois. Cependant, ce récit d'un souvenir qui essaie de capter une sensibilité face au langage rappelle – ou semble préfigurer – tout un livre de Nathalie Sarraute, intitulé *Ici* (1995), qui tourne autour de cette « ségrégation », et qui décrit l'espace des tropismes comme un espace intérieur nommé « ICI », comme un paysage vaste toujours à nouveau ébranlé par ce là-bas, domaine des autres, domaine du langage et des comportements sociaux. En fait, ICI se substitue à « je ». C'est un exemple de ces métaphores

de Sarraute qui consistent à substituer une image très simple – image est même trop dit pour cet adverbe de lieu – à un terme tout à fait courant, pour remettre en question nos habitudes linguistiques, et nous rendre conscients des automatismes les plus banals du langage et du danger de l'éloignement du vécu qu'ils comportent. La métaphore spatiale pour la conscience humaine renvoie à l'expérience la plus immédiate : « je » est déjà une abstraction ; l'expérience de la conscience est d'abord une expérience du corps, et l'expérience du corps est d'abord une expérience de l'espace, d'où la substitution d'« ici » à « je ». Or, nulle ironie dans de tels transferts métaphoriques chez Sarraute, c'est pourquoi il faut conférer à ce passage quelque valeur de sérieux, même s'il ne faut pas perdre de vue que la séquence entière joue précisément sur le caractère problématique de tels partis pris.

Le dialogue entre cette « elle » et l'écrivain, dont les positions sont définies comme étant très proches – « Il peut rejeter les précautions mesquines, les ruses épuisantes ... » (627) – révèle surtout les légers décalages qui subsistent malgré tout entre eux, et exploite toute l'ambiguïté ou possibilité de malentendus des discours : un dialogue dialogique – dans le sens bakhtinien du terme – par excellence. Cependant, quand l'écrivain donne pour exemple d'un de ces mots évoqués dont il s'était préoccupé dans son enfance le verbe « faire » (dans des expressions telles que « faire une pleurésie » ou « faire une crise cardiaque » ; 629), et quand il revient aux jeux de mots sur « héraut », auxquels, enfant, il s'était adonné, l'interlocutrice soudain coupe court à la conversation en lui lançant : « Oui, ça faisait ... vous faisiez vraiment enfant prédestiné. » (630) Elle revient donc à l'idée de la prédestination, récusée dès le début du livre, en utilisant, de plus, précisément ce verbe « faire » qui avait déclenché le tropisme dont parle l'écrivain. La tentative de chasser le stéréotype par la porte semble le faire revenir par la fenêtre ...

Il fallait un commentaire si détaillé de ce passage pour montrer combien sont proches l'authentique et l'ironique, et combien les dialogues chez Sarraute vivent de cette tension, de même que de ce genre de pointes ou de pirouettes illustrant la dynamique propre qu'ils peuvent prendre.

Mais retenons surtout de ce passage qu'une fois de plus, la perception initiale du tropisme est explicitement située dans l'enfance, et ajoutons que l'image qui sert à rendre la réaction aux tropismes émanant de « là-bas » reste dans le champ sémantique de l'enfance (interdiction de toucher). La substitution des mots aux corps (ce sont les mots qui font la pré-

sence des personnages) est, dans le système signifiant de Sarraute, un indice de plus pour le caractère affirmatif du passage.

Un passage d'interview avec Nathalie Sarraute, où elle a commenté la source créatrice de ce roman, confirme l'intention de l'auteur de situer l'origine des tropismes dans l'enfance : elle dit, selon la notice de l'édition de la Pléiade, que « son roman aurait pris comme point de départ « la racine de l'œuvre littéraire, [le] niveau de la source première où elle naît et sur laquelle pèse à chaque instant une menace – à chaque instant et depuis toujours, depuis l'enfance ». » (1850)

#### 4.3.2. La condition de l'écrivain : une condition enfantine

Par toute une série de comparaisons et de métaphores, pas seulement dans *Entre la vie et la mort*, mais à travers l'œuvre entière, revient l'image de l'enfant exclu, de l'enfant qui reste en dehors du jeu des autres enfants. C'est toujours le personnage sensible aux tropismes qui est comparé à un tel enfant rejeté. En l'occurrence, l'écrivain d'*Entre la vie et la mort* :

Ils sont comme des lutins, des gnomes malicieux ... ils se roulent par terre, ils sautent à pieds joints des lits, des fauteuils, ils se jettent l'un sur l'autre sans raison et se battent ... tous leurs gestes ont un air désordonné, distrait un peu hagard ... [...] ils glissent, se balancent, grimpent, s'enlacent, se donnent des bourrades, ils ont des fous rires, des sourires ... ils savent ce qui les a provoqués sans rien se dire ou peut-être y a-t-il entre eux un langage qu'eux seuls perçoivent, des signes entre eux, qu'il ne connaît pas ... Ils s'agglutinent tout à coup, se serrent, se disent tout bas des mots ... ils pouffent de rire, ils se poussent du coude ...

Leurs regards glissent sur lui comme sans le voir, ils n'ont pas l'air de sentir sa présence, de s'apercevoir qu'il est là tout tendu vers eux, [...]. On se sent, n'est-ce-pas, si différent ... tout fier de l'être et en même temps on aimerait bien avoir leur corps flexible qu'ils plient, déplient, roulent jettent leur gaîté, leur insouciance ... » (640)

Même si le mot « enfant » n'apparaît pas dans ce passage, la description est assez suggestive pour ne laisser aucun doute. Elle semble par ailleurs préfigurer certaines séquences de *Vous les entendez ?*, raison pour laquelle nous renonçons ici à un commentaire plus détaillé. Ajoutons simplement que quatre ou cinq autres passages d'*Entre la vie et la mort* dessinent également l'image d'un enfant exclu pour rendre compte de la position de l'écrivain.

Lorsque l'écrivain accède à un état où la création semble possible, il est explicitement libéré de la présence des parents soucieux de son succès, et il se trouve de nouveau associé à un enfant solitaire : « Qu'on l'oublie, c'est tout ce qu'il demande, qu'on le laisse,

qu'on l'abandonne ici jusqu'où ne songent pas à s'introduire sur les traces des enfants prédestinés les mères aimantes. Pas de mères ici, ni de pères. Pas de protecteurs puissants qui vous tendent la main. » (658) Ce qui précède immédiatement ce passage : le discours collectif affirmant que tout est dit et que celui qui prétend dire du nouveau a l'air ridicule. L'écrivain se retire alors pour essayer de capter ce qu'il veut exprimer.

Cependant, lorsqu'il croit avoir saisi ce qu'il a entrevu, les autres accourent, plaquent un nom sur sa sensation et la détruisent. Ce moment violent, à son tour, est décrit par une image qu'il est possible de lire dans l'horizon d'*Enfance*. Cette image ressemble fortement à un des premiers souvenirs de la narratrice : lorsque Natacha doit se faire opérer des amygdales, on l'enferme dans sa chambre sous prétexte que sa grand-mère viendra la voir bientôt, pour faire entrer, inopinément, des médecins qui lui appuient brutalement et sans aucune explication le masque de l'anesthésie sur le visage. Le gaz qui lui emplit la bouche et le nez correspond, dans cette métaphore narrativisée insérée dans *Entre la vie et la mort*, au mot « vulgaire » par lequel les autres caractérisent l'accent perçu par l'écrivain, et qui a déclenché le tropisme dont il veut rendre compte :

Il est pris à bras-le-corps, maintenu. On lui appuie sur le visage ... – Oh non, pas ça ... ça m'emplit la bouche, le nez ... – Ne l'écoutez pas. Ils sont tous pareils. Maintenez le tampon. Là. Plus fort. – Lâchez-moi ... – Vulgaire. Un accent vulgaire. Allons, qu'il aspire. Appuyez plus fort. Ce que vous avez perçu, ce qui vous a mis dans cet émoi se nomme vulgarité. (658/59)

Nous sommes tout à fait conscients du fait que le lien à l'enfance ne s'établit ici qu'à travers la connaissance d'un texte ultérieur, et nous le citons à titre d'exemple d'un phénomène de modification de la réception de l'œuvre particulière par la lecture de l'œuvre entière dans une perspective déterminée.

Si la recherche douloureuse de l'écriture est comparée à la solitude d'un enfant, le sentiment d'avoir réussi est exprimé par l'image d'un enfant exubérant : « Une limite a été atteinte. On peut, avec cela qui vous attend, courir au-dehors, plein d'énergie inemployée, en gaspiller joyeusement quelques parcelles, s'ébattre ... sauts, bonds, cabrioles, rires contagieux ... jeux d'enfant protégé, insouciant. » (662)

La logique dialectique de l'œuvre exige qu'on revienne à un tel moment, à un tel jugement, en l'approchant d'un autre côté : l'écrivain examine, avec son double critique, le morceau achevé : « [...] cela ruisselle avec un naturel parfait, comme une source, comme une

eau vive qui suit sa pente ... » (667) De toute évidence, le passage doit faire penser à Bachelard et à sa façon de caractériser les images de l'enfance dans les textes littéraires. Dans son ouvrage *Poétique de la rêverie*<sup>241</sup>, l'eau vive et la source sont les symboles de la rêverie vers l'enfance et impliquent une idéalisation et une nostalgie de l'enfance, ce qui explique bien la visée ironique de l'allusion.

Par un étonnant retournement des choses, c'est précisément la recherche acharnée des signes de prédestination par les adultes, dénoncée par le livre entier, qui mène l'enfant-futur-écrivain sur le bon chemin. C'est encore une fois un commentaire de Sarraute sur *Entre la vie et la mort* que nous reproduisons ici pour démontrer l'intention de l'auteur d'ancrer l'impulsion artistique du protagoniste dans l'enfance de celui-ci et de représenter cette impulsion comme contre-réaction à un mode de comportement adulte :

Elle [la mère] parvient alors, sans le vouloir [...] à le dégouter de ces jeux, à les lui faire abandonner, comme elle l'a fait s'écarter de tous les objets « poétiques » vers lesquels elle cherchait à l'attirer [...] / A s'en écarter pour aller ailleurs, [...] vers ces régions où ni elle ni personne ne pourra le suivre, ces régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquelles le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante [...]. (cit. p. 1852)

Dans *Les Fruits d'or*, roman qui thématise plus la réception que la création de l'œuvre littéraire, parmi les rares images de l'enfance, nous en repérons cependant deux qui représentent très exactement les deux conceptions de l'art qui se trouvent également opposées dans *Entre la vie et la mort* :

Aucun critique ne vantera jamais assez, n'imposera jamais avec assez de rigueur cette langue écrite qui tamise, raffine, épure, resserre entre ses contours fermes, un peu rigides, ordonne, structure, durcit ce qui doit durer.  
Elle rejette tout naturellement, elle ne laisse jamais passer ce qui est mou, flou, bavoux, gluant. Tout ce que le langage vulgaire charrie et répand dans ses flots bourbeux.  
Ici, pas de rires bruyants, de regards enfiévrés, de gestes excités, de mains moites qui étreignent vos mains. (539)

Est rejeté et exclu de la « pureté » de l'œuvre d'art tout ce que nous avons relevé jusqu'ici comme appartenant à l'univers enfantin (et tropismique). Ce sont avant tout les « rires

241 BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, p. 98.



bruyants » et les « mains moites » qui identifient les qualités énumérées comme appartenant à l'univers de l'enfance.<sup>242</sup> Le passage qui précède cette citation fait la satire des critiques cherchant et appréciant les mêmes qualités dans une œuvre du vingtième siècle que dans une œuvre de l'époque classique : une page entière fait l'éloge, au moyen de toute une série de métaphores baroques, de l'effet d'un seul imparfait du subjonctif (539).

De l'autre côté se situe la confrontation authentique avec l'œuvre : au lieu de se résigner à l'opinion commune que – une fois de plus – « tout est dit » (613), au lieu d'appliquer tous ses soins à détecter des modèles littéraires, comme l'ont fait tous les autres, celui qui à la fin reste seul à admirer *Les Fruits d'or* continue à se fier à sa sensation :

... il me faut éprouver ... je ne sais pas bien ce que c'est ... c'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement ... un crocus encore fermé ... c'est ce parfum qu'ils dégagent, mais ce n'est pas un parfum, pas même encore une odeur, cela ne porte aucun nom, c'est une odeur d'avant les odeurs ... Il me semble que c'est cela ... C'est quelque chose qui me prend doucement et me tient sans me lâcher ... quelque chose d'intact, d'innocent ... comme les doigts fluets d'un enfant qui s'accrocheraient à moi, la main d'un enfant qui se blottirait au creux de ma main. Une candeur confiante se répand partout en moi ... chaque parcelle de moi en est imprégnée ... (616/17)

Le contexte du passage cité ne justifie pas une lecture ironique, à laquelle pourraient faire penser, il est vrai, les attributs stéréotypés de l'innocence et de la candeur. Il semble plutôt, par un contexte plus vaste, qu'on a affaire ici à un plaidoyer pour un premier jugement de l'œuvre à partir d'une sensation – *authentique*<sup>243</sup>. Citons, pour ne prendre que cet exemple, un des discours du pôle opposé, discours qui s'intègre dans un contexte où les signes de l'ironie ne manquent pas et dont le lecteur repérera facilement la toile de fond :

« [...] Ce livre, je crois, installe dans la littérature un langage privilégié qui parvient à cerner une correspondance qui est sa structure même. C'est une très neuve et parfaite appropriation de signes rythmiques qui transcendent par leur tension ce qu'il y a

242 Nous aurons l'occasion de revenir sur la fonction des rires au chapitre 6.4. *Vous les entendez ?* : l'enfant qui rit. Quant aux « mains moites », elles reviennent constamment en rapport avec les enfants et sont signes des courants tropismiques qui émanent d'eux, ainsi par exemple déjà dans *Tropismes XXIII* (31).

243 Notre lecture, qui, sans doute, ne sera pas partagée par tous les critiques, est cependant appuyée par l'interprétation que donne Ann Jefferson, dans sa notice sur le roman dans l'édition de la Pléiade : « [...] dans *Les Fruits d'or*, le roman se voit « sauvé », à la fin du livre, par le lecteur qui parvient à établir avec lui un contact authentique [...]. » (1828)

dans toute sémantique d'inessentiel. Ce caractère inessentiel que vous avez si bien décrit, mon cher ami. » L'autre, en face de lui, a une brève contorsion, comme traversé par une soudaine et courte bourrasque, et aussitôt s'apaise et incline la tête lentement : « Oui, Evidemment. Il y là un envol qui abolit l'invisible en le fondant dans l'équivoque du signifié. » (561)

Dans *Entre la vie et la mort*, la réaction des parents à la publication de la première œuvre de l'écrivain joue un rôle extrêmement important : à la réaction de chacun, père et mère, est consacré tout un chapitre. L'écrivain est incompris et méconnu non seulement du public, de la critique, des amis, mais aussi et d'abord de ses propres parents. La confrontation avec eux déclenche une sorte de régression, et dans ces scènes avec le père et la mère – un peu plus dans celle avec la mère –, les images et réminiscences de l'enfance surgissent aussitôt.

### *Le père, chapitre XIV*

Le livre sorti, l'écrivain, fier, le présente à son père ; mais celui-ci lui lance : « Combien t'a-t-on pris pour publier ça ? » Cette phrase provoque un immense tropisme relaté sur trois pages, après lesquelles, seulement, continue la conversation ainsi entamée. La sensation qui parcourt l'écrivain est traduite en trois images successives, dont deux puisent dans le champ sémantique de l'enfance. La première transcrit une régression de l'écrivain en écolier :

« Combien t'a-t-on pris pour publier ça ? » [...]

[Le] garçonnet en culotte courte, [le] cancre invétéré qui a désespéré tous les pédagogues et psychologues d'enfants et qui un beau jour accourt, brandissant son livret scolaire ouvert à la page où s'alignent les bonnes notes, bouscule affectueusement la vieille servante qui lui barre le chemin, un doigt sur les lèvres ... « Où vas-tu ? Tu sais bien que ton père travaille ... tu perds la tête ... » mais il la fait pivoter, il l'embrasse sur ses joues ridées ... « Ne crains rien, tu vas voir, je vais lui faire une surprise ... il sera fou de joie ... » il bondit, il se penche par-dessus l'épaule de son père, il enserre ses épaules de son bras ... « Tu sais ... J'ai une bonne nouvelle à t'annoncer. J'ai écrit un livre et il a été pris. Il va paraître bientôt. » (692/93)

Cet exemple de ce que nous avons appelé, dans notre classification des formes d'apparition du motif, *métaphore narrativisée*, montre d'ailleurs, sur un plan microscopique, ce qu'on peut aussi montrer pour des unités narratives plus vastes, à savoir comment est atteint l'effet d'indécision, de glissement entre les différents niveaux de fiction : le retour du garçon en culotte courte au fils adulte écrivain, c'est-à-dire de l'image aux faits donnés comme réels dans la diégèse, se fait sans rupture.

Le deuxième micro-récit illustrant ce tropisme est celui du fils prodigue qui revient, s'agenouille devant son père, lui demande pardon et est rejeté. Mais cette image se transforme de nouveau, insensiblement, en image de petit garçon.

### *La mère, chapitre XV*

La mère réagit autrement. Elle est, bien sûr, fière de son fils. Mais elle a besoin d'autorités pour pouvoir croire à son succès. Elle veut tout savoir sur le jugement des éditeurs : qui a lu le manuscrit ? qu'est-ce qu'ils ont dit exactement ? A ce comportement, le fils réagit par une rage folle, et quand il s'est calmé, il se juge lui-même : « [...] vu d'ici, ce n'est plus rien d'autre, absolument rien qu'une honte ridicule d'écolier, qu'une révolte, une rage d'enfant gâté, capricieux ... » (698) La distance par rapport à sa propre conduite opère un figement en lieu commun ; sa réaction n'a plus rien à voir avec une émotion authentique. Réconcilié, il éprouve aussitôt de la tendresse pour la mère et, en la touchant, il redevient enfant :

... il passe ses doigts sur les cheveux encore blonds, si doux, douces plumes d'oiselet ... seule la peau de ses joues de son front a cette douceur, ce n'est pas comme de la vraie peau, c'est plus soyeux, plus doux que tout ce qui existe au monde ... ses lèvres d'enfant l'effleurent, ses narines d'enfant aspirent son parfum, il a la fraîcheur des mousses humides, de la neige, de son manteau de fourrure poudré de flocons ... (698)

Ici, la transcription des perceptions sensorielles a un tout autre statut que dans le passage où la mère essaie d'inculquer l'observation de la nature à son fils. Ce ne sont pas des perceptions apprises, mais c'est une réminiscence qui naît d'une sensation authentique. Une telle lecture de l'extrait est appuyé, là aussi, par l'horizon du récit autobiographique, qui ne manque pas de passages correspondants.

Mais ce moment privilégié est aussitôt détruit lorsque la mère elle-même prend, aux yeux de l'écrivain, l'aspect d'un enfant : quand il lui rapporte les paroles de l'éditeur, selon lesquelles le texte de l'écrivain était ce qu'il avait lu de mieux depuis six mois : « [...] c'est le visage pitoyable d'un enfant à qui on a fait un gros chagrin et qui s'apprête à fondre en larmes ... » (699) Son chagrin (six mois est si court dans l'Histoire de l'humanité !) est dissipé dès que le fils lui raconte que l'éditeur de Kafka avait exactement dit la même chose : « Mais mon enfant, moi je n'ai pas besoin de ça tu le sais bien. Je te l'ai dit, je n'ai jamais douté, depuis le premier moment, quand on t'a apporté, quand je t'ai pris dans mes bras ...

j'ai vu ton grand front, ton air déjà si concentré ... Veux-tu que je te dise ? Je l'ai pressenti. Depuis toujours j'ai *su*. » (700)

Le cercle se referme : nous voilà de nouveau arrivés aux preuves de la vocation – la mère a eu, a gardé raison. Ce passage est suivi d'une page qui reprend les souvenirs d'enfance de l'écrivain que nous avons commentés plus haut : le jeu de mots dans le train, l'observation de la nature, les ruminations ; tout peut recommencer, l'enfant prodigue et l'enfant prodige sont devenus un ... – on ne saurait trouver d'exemple plus marquant de l'ironie par agencements de faits et de discours.

Lorsque l'écrivain sent qu'il s'est depuis quelque temps un peu égaré et qu'il a perdu contact avec la source première, avec la sensation authentique dont devrait naître l'œuvre, il est décrit comme quelqu'un qui se trouve dans une baignoire, amolli et affaibli ; et puis, tout à coup il entrevoit un autre état, un autre milieu qui serait plus propice à la création : « Il perçoit, il reconnaît, montant d'une ruelle par-dérrière, d'une arrière-cour, des odeurs, des bruits familiers ... relents de linge humide, de détritrus ... tumulte assourdi des disputes, injures, cris, taloches, rires, chants ... cela monte vers lui de là-bas ... où tout s'agite, foisonne, s'épand, s'abandonne, désordonnée, informe, impur, innocent ... » (722)

La description de ce milieu évoque la vie de famille avec enfants et rappelle, de nouveau, certaines descriptions de *Vous les entendez ?*, mais aussi un passage de *Martereau*<sup>244</sup>, cité plus haut. C'est surtout le dernier mot, « innocent », qui fait penser aux enfants, mais la série des adjectifs qui précède montre bien que, par un procédé de simple juxtaposition de mots, un écart<sup>245</sup> est créé par rapport à un mythe de l'enfance : dans la vision romantique, « innocent » se combine avec « pur », et non pas avec « impur ».

Plus loin, la même tentative de retour aux sources, au contact avec la sensation authentique, est rendue par l'image suivante : « La belle dame richement entretenue a beau prendre ses précautions, laisser à l'entrée de son village natal sa somptueuse voiture où l'attend son chauffeur, et venir à pied, modestement vêtue, rendre visite à ses parents, embrasser les compagnons de ses jeux d'enfants [...]. » (724) Une fois que l'écrivain s'est laissé corrompre, une fois qu'il s'est prostitué pour le beau succès, il ne peut rebrousser chemin.

244 *Martereau*, 229. Voir, dans cette Deuxième Partie, chap. 3.3.1. La distribution du motif dans *Martereau*.

245 C'est ici un des exemples plutôt rares où le stéréotype est mis à distance par le procédé de l'écart.

Notre dernier exemple est une image pour l'image littéraire. L'écrivain a trouvé une image pour la sensation ; il l'a traduite en mots, elle est formulée, « moulées dans les contours souples et fermes des phrases » :

Rassérééné lui aussi, il la contemple ... Ainsi une jeune mère maladroite, ignorant les préceptes de l'hygiène, revenue voir son nouveau-né tendrement dorloté et choyé, qu'elle a confié aux mains expertes d'infirmières diplômées, penchée sur lui l'observe. C'est à peine si elle le reconnaît ... nettoyé, pomponné, vêtu avec soin, nourri d'aliments recommandés, tout lisse, pimpant ... Elle se tient devant lui, fière de le voir si beau, un peu intimidée ... et puis petit à petit une angoisse la gagne, elle est comme déchirée ... elle sent que quelque chose lui manque ... quelque chose d'essentiel ... de vital ... Il a, elle ne peut pas s'y tromper ... cet enfant resplendissant de santé a comme un air un peu inerte ... (729)

Dans la suite du passage est évoquée la mort, puis un pouls à peine perceptible qu'il faut ranimer : l'enfant est menacé de mourir. Le comparant de l'enfance se retrouve partout, jusque dans l'image de l'image littéraire (comme on a déjà pu l'observer dans *Portrait d'un inconnu*) : celle-ci, lorsqu'elle est trop belle, lorsqu'elle s'oriente d'après une esthétique de l'élégance, de la forme close et polie, équivaut à un enfant mort. Cette comparaison est par ailleurs l'expression la plus concrète dans le livre entier de ce qu'annonce le titre : l'affaire de l'écrivain, c'est-à-dire la survie du texte, est une affaire entre la vie et la mort, et pas moins.

#### 4.4. Vers le récit d'enfance

Des narrateurs du *Portrait* et de *Martereau*, en passant par Alain et Germaine Lemaire du *Planétarium*, jusqu'à l'écrivain d'*Entre la vie et la mort*, les protagonistes des romans considérés jusqu'ici sont tous, d'une manière ou d'une autre, associés à la fois à l'enfance et à l'art. Dans *Entre la vie et la mort*, pour la première fois, ce rapport de l'écrivain à l'enfance, tout en gardant son statut de motif du point de vue technique<sup>246</sup>, devient même un propos central du roman.

Une des difficultés que rencontre l'auteur, c'est d'éviter les malentendus : elle va donc d'abord nous montrer ce qui ne fait *pas*, justement, l'essence de la relation entre

246

Voir la distinction entre thème et motif dans Transition, 3.1.2. Définitions.

l'enfance et l'art, en plaçant des figures autour de l'écrivain – dont surtout la mère – qui sont chargées de prononcer les discours pétrifiés à ce sujet. Ainsi, le stéréotype de l'enfance se présente autrement que dans *Martereau* et dans *Le Planétarium* : non pas attribut ponctuel, mais souvenir, comparaison, métaphore développés en véritables récits, s'intégrant dans le roman – la trame d'une intrigue à travers l'œuvre entière ayant disparu, le texte a d'autant plus besoin de développements narratifs –, les clichés de l'enfance occupent une place bien plus large que dans les romans précédents. C'est seulement à travers le démontage de ces représentations figées qu'une place peut être accordée à une représentation nouvelle, resterait-elle voilée. Le moins qu'on puisse en affirmer, cependant, c'est que le lien de l'écrivain avec son enfance est sans cesse réaffirmé, que la condition de l'écrivain est rapprochée de celle d'un enfant dans la mesure où l'écrivain sait renouer avec un potentiel d'avant le langage.

Ainsi, le résultat retenu à la fin du chapitre précédent est renforcé par l'analyse d'*Entre la vie et la mort* : la réfutation des topiques que nous venons de présenter révèle un mécanisme capital du fonctionnement de ce roman – de l'œuvre entière : démasquer les stéréotypes n'est jamais le seul objectif du texte. Une des idées centrales de la présente étude est en effet – et cette analyse nous y ramène – que la mise à nu du discours de la communauté n'est pas gratuite, que derrière la déconstruction, il y toujours une représentation nouvelle qui apparaît, ou autrement dit, le discours contre est toujours aussi un discours pour (ou même, est un discours contre, *parce qu'il est un discours pour*). Dès lors, la dénonciation des lieux communs n'est peut être pas le but du texte sarrautien, comme on l'a si souvent dit, mais un de ses moyens.

La présence – ou le besoin – de morceaux narratifs dans ce texte, coïncide avec une fréquence de scènes qu'on peut ramener à l'espace autobiographique créé par *Enfance*. Dans aucun autre roman, jusqu'à présent, ces scènes n'étaient aussi importantes. Vu de manière retrospective, c'est-à-dire à partir d'*Enfance*, c'est comme si Sarraute s'approchait lentement du récit d'enfance, c'est-à-dire aussi bien du sujet de l'enfance que de l'écriture de sa propre enfance. Le roman suivant constitue une autre étape sur ce chemin.

## 5. *Vous les entendez ?* : l'enfant qui rit

Cette fois-ci, c'est pour de bon : des enfants, de vrais enfants comme personnages principaux du roman ! Du statut de motif, l'enfance passe à celui de thème, les enfants jouant à la fois un rôle actif et étant l'objet des discours des personnages adultes. Nous insisterons sur cette part active, car nous avons mis en lumière, dans les chapitres précédents, la représentation des enfants comme victimes de la manipulation par les adultes et leur révolte intérieure contre un traitement qui vise à les modeler dans un moule. Or, *Vous les entendez ?* renverse les positions : les enfants au pouvoir ! C'est eux, pour une fois, qui mènent le jeu.

Les mots du titre nous livrent le plus bel exemple d'un leitmotiv<sup>247</sup> : traversant le roman entier, la question relance à chaque fois le drame qui part de la constellation initiale simple, cent fois réinterprétée : un père, un ami de la famille, une bête sculptée en pierre posée entre eux sur une table basse, des enfants qui sont montés se coucher et dont percent encore les rires.

C'est ce rire qui constitue le rôle actif des enfants et c'est ce rire, lié à l'enfance, qui sera au centre de nos réflexions dans ce dernier chapitre. Sans avoir délibérément construit notre étude sur ce renversement final, ce n'est pas sans plaisir que nous montrerons, au terme de nos analyses, les enfants non plus seulement comme êtres purement réceptifs, comme des figures sensibles aux tropismes, mais comme les déclencheurs de cet immense tropisme qui traverse la conscience du père, comme catalyseurs de sensations enfouies dans la figure du père. Ainsi, dans *Vous les entendez ?*, enfin, nous assistons à une sorte d'exaltation de l'enfant.

### 5.1. Approches des rires

Aucune étude sur le rire ne manque de répéter le topos du sérieux de l'analyse qui est en relation contradictoire avec son sujet. Si nous ne pouvons prétendre le contraire pour le présent chapitre, constatons au moins que ce topos ne vaut pas pour le roman lui-même, qui, lui aussi, thématise surtout le rire, sans vouloir d'abord être comique. Cependant, il faudrait affirmer ici

le paradoxe du paradoxe, à savoir que malgré le sujet du rire, on a affaire, avec *Vous les entendez ?*, à un texte drôle !

Mais bien plus que le comique du texte, c'est le statut du rire dans le texte que nous nous proposons d'étudier : comment interpréter la fonction du rire, associé aux personnages des enfants, dans ce roman ? Le rire, phénomène hétéroclite, a suscité de nombreuses réflexions et théories, dont les approches sont très variées. Qu'il s'agisse de décrire les processus psychiques et physiologiques qui mènent au rire<sup>248</sup>, d'analyser les causes extérieures qui peuvent déclencher le rire<sup>249</sup>, d'établir des relations entre le rire et d'autres activités humaines (telles que le jeu de l'enfant<sup>250</sup>), ou encore d'examiner les effets des rires<sup>251</sup>, à chaque fois on est confronté à des théories très diverses, qui parfois réunissent en elles plusieurs de ces approches.<sup>252</sup>

Afin de voir plus clair dans la question de ce qui peut, de ce qui doit nous intéresser dans ce rire des enfants, il est utile d'analyser la situation de communication où s'inscrivent les rires. Le roman commence par la thématization des rires. Ceux-ci ne sont évoqués qu'à travers les commentaires du père et de son ami, qui font partie de la préhistoire du texte. Le texte suit en quelque sorte le mouvement inverse de la production du rire dans une situation de communication donnée, dans la mesure où le rire préexiste à ses causes, analysées, ou plutôt fantasmées, par les personnages adultes. Autrement dit, la réaction préexiste au stimulus. Ainsi, dans *Vous les entendez ?*, nous n'avons pas affaire à une situation a priori comique, et en aucun cas à un comique volontaire qui déclencherait le rire des enfants. Transposée dans un système de communication comique<sup>253</sup>, notre situation de départ serait dans une large mesure indéterminée : les faiseurs de rire, de même que le message comique seraient plus ou

248 Voir par exemple, pour les aspects physiologiques, les chapitres II. II. « Phénoménologie du rire » et III. IV. « Hypothèses sur la fabrication du rire » dans SMADJA, Eric, *Le rire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je, 1993 ; pour les théories psychologiques ou psychanalytiques, on peut évidemment renvoyer à Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in : FREUD, Sigmund, Studienausgabe, Band IV, Psychologische Schriften, Frankfurt, Fischer, 1982, pp. 9–219.

249 On pense surtout à BERGSON, Henri, *Le rire* (Œuvres, Paris, P.U.F., 1959).

250 Les études dans le domaine de la pédagogie, mais aussi de la psychologie en général, qui associent le rire à l'enfant sont en effet très nombreuses ; c'est le cas par exemple de Freud, ou aussi, comme le rapporte Smadja, de KRIS, Ernst, « Le comique », in : *Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F., « Le fil rouge », 1978 [1952], cit. dans SMADJA, Eric, *op.cit.*, p. 65.

251 Ici, on peut penser à Bakhtine, réfléchissant sur le rire ritualisé, qui avait pour fonction de permuter le haut et le bas. Voir BAKHTINE, Michael, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

252 Pour une perspective historique, nous renvoyons à MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

253 Tel que le présente par exemple Smadja, *op. cit.*, p. 113.



moins inconnus, et c'est ainsi qu'ils peuvent donner lieu à des spéculations et des reconstructions. C'est donc bien l'aspect performatif du rire qui est en jeu.

Les réinterprétations continuelles des rires dans le texte se laissent ramener à deux hypothèses principales : dès l'incipit, une première explication est proposée par l'ami du père : celle que nous appellerons par la suite *la version anodine*. Elle va concurrencer, tout au long du roman, une deuxième interprétation, celle du père, que nous désignerons par *version subversive*.

## 5.2. La version anodine et la version subversive

La première interprétation des rires enfantins est celle qu'on pourrait qualifier d'essentialiste<sup>254</sup> : elle attribue le rire à l'être enfantin, et de ce fait, elle peut faire complètement abstraction de tout contexte ; elle n'a besoin de chercher ni intentions ni causes pour ces rires, qui apparaissent comme purement gratuits : « Ils sont gais, hein ? Ils s'amusent ... Que voulez-vous, c'est de leur âge ... Nous aussi, on avait de ces fous rires ... » (737) ou bien : « Les rires ... sans direction, sans cible, dans le vide autour d'eux librement s'épandent ... jaillissements innocents, enfantines explosions ... encore et encore ... » (798)

Cette version anodine est représentée, et, plus on avance dans le roman, défendue par l'ami du père, le père lui-même tantôt y adhérant – lorsqu'il a besoin d'être rassuré – tantôt la contestant. Elle appelle de multiples descriptions ou caractérisations des rires, qui impliquent souvent une valorisation :

Tous deux la tête levée écoutent ... Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insouciantes. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets ... ils s'ébrouent, ils s'ébattent ... Aussitôt restés entre eux ils nous ont oubliés.

Oui, des rires clairs, transparents ... De ces rires enfantins et charmants qui passent à travers les portes des salons où les dames se sont retirées après le dîner ... Amples housses de chintz aux teintes passées. Pois de senteur dans les vieux vases. Des charbons rougeaient, des bûches flambent dans les cheminées ... Leurs rires innocents, mutins, juste un peu malicieux, fusent ... Fossettes, roseurs, blondeurs, rondeurs,

254 Sabine Raffy, dans son chapitre qui tente une approche psychanalytique de l'œuvre de Sarraute, interprète les rires des enfants uniquement dans cette perspective-là. En s'appuyant surtout sur les passages de *Vous les entendez ?* où cette version anodine est avancée, elle fait corrélérer la représentation sarrautienne de l'enfant avec l'auto-suffisance imaginaire et le narcissisme enfantin chez Freud. Voir RAFFY, Sabine, *op.cit.*, pp. 190–194.

longues robes de tulle, de dentelle blanche, de broderie anglaise, ceintures de moire, fleurs piquées dans les cheveux, dans les corsages ... les notes pures de leurs rires cristallins s'égrènent ... Elles s'amusent ... Vous les entendez ? (737)

Les marques de la généralisation (déictiques, pluriels, articles indéfinis), les syntagmes figés, les énumérations, les onomatopées, peignent un tableau de genre, un intérieur bourgeois d'un pittoresque stéréotypé. Certains passages où s'énonce cette version anodine ont recours en outre aux images de source et d'eau vive que nous avons déjà rencontrées et où nous avons vu une citation éventuelle – à intention parodique – de la théorie bachelardienne de l'imaginaire<sup>255</sup> : « Leur rires spontanés, qui coulent de source ... » (778) ou bien : « toute innocence, toute spontanéité ... un jaillissement d'eau vive » (804). Il n'est point étonnant si, dans les deux exemples, ce rire attire déjà le soupçon de la feinte.

Ainsi, tout porte à croire que l'interprétation innocente des rires est dévalorisée par le texte. Cependant, le roman commence et finit par cette version-là. Cela ne lui confère-t-il pas un poids plus grand et ne pourrait-on pas dès lors considérer l'interprétation subversive des rires, qui se déploie dans la conscience du père entre cette ouverture et cette clôture rassurantes, comme un fantasme futile ? D'autant plus qu'elle est tout aussi objet d'ironie – ironie réalisée surtout par le moyen de l'exagération – que la version anodine. Ou bien les deux versions sont-elles sur un pied d'égalité, se concurrençant, se relayant à tour de rôle ?

Regardons, avant de tenter une réponse, comment se présente cette autre version. Plus on avance dans le roman, plus le soupçon de la subversion va s'insinuer dans les reprises de l'interprétation anodine. A commencer par les affirmations trop insistantes que les rires proviennent d'un rien et ne visent rien : « N'importe quoi leur suffit ... Rien, moins que rien ... des bêtises ... des enfantillages ... » (739/740), et : « Les rires s'élèvent, très fort, de vrais bons gros rires, dirigés sur rien, pas sur nous, c'est évident, [...] » (792) C'est ici par la prétérition que l'inquiétude se communique. Ou bien, procédé rhétorique analogue, l'affirmation de l'innocence des rires par les enfants eux-mêmes se fait de manière agressive : « Des rires jeunes. Des rires frais. Des rires innocents. [...] C'est comme un martèlement de bottes sur la chaussée. » (820) Ensuite, le père perçoit la théâtralité des rires, comme l'ont annoncé les deux exemples cités plus haut, et bientôt, il est convaincu de leur intention malfai-

sante. Le rire, passé d'un rire anodin à un rire moqueur, puis à un rire « sournois » (822), devient ainsi de plus en plus menaçant.

Ce qui frappe le plus dans les reprises de cette version subversive, c'est l'insistance constante sur le pouvoir des rires : « Mais comment ne savez-vous pas que sans avoir besoin de bouger, juste installés, enfermés là-haut, ils peuvent déployer une force immense, ils possèdent une énorme puissance ... » (751), ou bien, lorsque le père a décidé de ne plus s'occuper des rires, dans le discours prêté aux enfants : « Il faut forcer un peu la dose. Juste un peu plus fin, plus insinuant et aussitôt interrompu, juste un peu plus mordant, glissant doucement, subtile brûlure, caresse d'ortie, quelques grains de poil à gratter ... » (794) On pourrait multiplier les exemples qui font preuve du potentiel agressif des rires. Le conflit qui en naît, exemplifié dans une série de scènes imaginaires – la famille devant le tribunal (787ss.), ou interrogée par une assistante sociale (780ss.) – , est également très souvent formulé en termes de rapports de force.

En même temps qu'il y a aggravation, il y a basculement entre les deux versions. Le père passe par les états les plus divers : tantôt il recherche, tantôt il dénie les signes du caractère malicieux des rires. Le texte semble piétiner. En vérité, il suit une dramaturgie calculée, qui esquisse un mouvement en spirale, prenant toutes les versions précédentes dans un tourbillon qui les anéantit au fur et à mesure.

Pour répondre à la question de savoir si le texte privilégie en fin de compte l'une des versions, la situation narrative n'est pas sans importance : plusieurs critiques<sup>256</sup> ont proposé de lire le roman entier comme un reflet de l'intériorité du père. Or, à première vue, nous avons affaire à un récit à narrateur hétérodiégétique, mais de longs passages au style direct libre<sup>257</sup> du père font oublier par endroits ce narrateur hétérodiégétique, d'ailleurs complètement effacé, si bien qu'on se croit pendant des séquences entières dans un roman à narrateur homodiégétique. Dès lors, on pourrait y voir un véritable changement d'instance narrative. Ou bien on pourrait subordonner les instances l'une à l'autre, ce qui ouvre également la possibilité que les passages où le père est désigné de l'extérieur, donc par la troisième personne du singulier, relèvent d'un père-narrateur, qui par rapport à lui-même prendrait une position distante. La pro-

256 Par exemple Françoise ASSO, *op.cit.*, qui écrit que le roman entier n'est qu'« une immense scène hallucinée » (p. 93).

257 Nous appelons ainsi le discours d'un personnage donné sans guillemets. Voir, pour la différence de notre emploi de ce terme par rapport à celui de Lejeune, le chapitre 3.4. de la Première Partie.

position d'attribuer toutes les scènes imaginaires au père est d'ailleurs formulée deux fois par le texte même ; elle est d'abord prêtée, dans un discours indirect libre, au père : « ... leurs rires qu'il est en train de souiller, d'embourber en déversant en eux ... où a-t-il été chercher tout ça ? Mais en lui-même évidemment. » (746) Plus loin, elle est mise dans la bouche de l'ami : « Ces rires sont ce que vous en faites. Ils seront ce que vous voudrez. » (809)

Si donc toutes les interprétations des rires évoquées dans le roman dépendaient de la conscience du père, ce serait bien la version subversive qui aurait le dernier mot : on en aurait la preuve par le fait même que les rires ont réussi à déstabiliser le for intérieur du père, en faisant se déployer dans sa tête tout le drame énoncé dans le roman. La version innocente serait en quelque sorte incorporée à la version subversive, lui serait subordonnée.

Il faut en outre reconnaître que la version subversive occupe la plus grande partie du texte. Elle prend les formes les plus variées, dans des récits qui vont jusqu'à la caricature et qui révèlent en même temps le caractère fantasmatique de l'interprétation parentale. Cependant, on ne saurait, on ne voudrait trancher définitivement la question, le texte faisant tout pour la maintenir ouverte<sup>258</sup>. Toujours est-il qu'il faut envisager chacune des versions dans ses conséquences.

Si la version anodine coupe court à tout autre questionnement, quant à la version subversive, il faut s'interroger sur l'objet de cette subversion : subversif par rapport à quoi ? Contre quoi, contre qui ces rires se dirigent-ils ? Souvenons-nous de la situation de départ, évoquée dans la citation précédente : l'attaque des rires, pour le père, semble porter sur la statue en pierre. Mais s'agit-il vraiment de cette statue ? ou plutôt des valeurs artistiques en général ? ou bien serait-elle même le symbole de toute la culture, le choix d'une pièce d'art primitif représentant sa transmission séculaire (qu'on se souvienne du récit des visites au musée, représentées comme rites d'initiation, avec comme enjeux, au cours des générations, la Joconde, la Vénus de Milo, Fragonard et Watteau (801))<sup>259</sup> ? Et s'agit-il donc de prôner les valeurs d'une contre-culture, d'une culture « trash », celle des bandes dessinées, flippers, juke-boxes et séries noires, privilégiée par les enfants ? S'agit-il de déclarer la victoire de la culture

258 Nous ne connaissons d'ailleurs pas de texte littéraire qui contienne autant de points d'interrogation. Et s'il s'agit à première vue de questions rhétoriques, les choses, au bout de tant de questions rhétoriques, sont moins claires ...

259 Pour Françoise Calin, l'enjeu du roman est la culture : le texte constituerait une interrogation sur les possibilités de sa continuation, voire un reflet des débats culturels de l'époque. Voir CALIN, Françoise, « La « culture » de l'autre dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute », *Symposium*, XXXVIII, 4 (hiver 1974), pp. 293–302.

populaire sur la vieille tradition ou bien de proclamer une égalité – postmoderne – de toutes ces valeurs ? Ou encore, tout le conflit mis en scène n'est-il qu'un exemple d'affrontement entre les générations, le texte nous montre-t-il rien d'autre que la révolte contre le père ?<sup>260</sup> Comment, en fin de compte, comprendre ces rires subversifs ? C'est cette question-là qui nous semble être au centre du texte, et les réponses que nous venons de proposer, que le texte lui-même donne successivement, ne sont toujours que des vérités partielles. Tout se passe en effet comme si, dans le vertige où est pris le père, son univers s'écroulait en cercles concentriques, les rires étant comme des pierres jetées dans une eau calme.

Les théories du rire ne nous mènent pas bien loin. La manière dont elles tiennent compte de cette force subversive, qu'elles l'appellent fonction critique, agressive, punissante, dévaluante, transgressive ou autre, a également quelque chose à voir avec la diversité des réponses possibles. En appliquant ces théories à notre texte, on aboutirait sinon aux mêmes résultats, du moins à des résultats tout aussi partiels que proposés ci-dessus, chacune s'intéressant à un aspect spécifique de la révolte, de la norme ou de la transgression. Citons à ce titre Peter von Matt, qui, dans une étude sur l'absence du rire dans « Le Chant de la cloche » de Schiller, s'interroge sur le dénominateur commun des théories du rire. On ne saurait mieux résumer, en outre, dans cette concision, les principales approches théoriques du rire qu'en partie nous avons déjà évoquées :

Die verschiedenen Theorien des Lachens, die bisher aufgestellt wurden, berühren sich alle unter dem Aspekt der in Frage gestellten Ordnung. Genauer : sie berühren sich unter dem Aspekt der Erfahrung einer flüchtigen, gewissermassen nur aufzuckenden Freiheit von den Zwängen einer Ordnung, die man im übrigen durchaus bejaht, ist man doch ein erfolgreich sozialisiertes Wesen. Schopenhauer redet vom Lachen als dem Aufstand der sinnlich-konkreten Anschauung gegen die systematische Vernunft und die vernünftige Sprache, vom Triumph dessen, was die Augen sehen, über das, was das Gehirn denkt; Bergson redet vom Lachen als dem Aufstand des beweglich Lebendigen gegen alles in sozialer Konvention Erstarrte und mechanisch Gewordene, vom Triumph des Leibes über die Maschine; Freud redet vom Lachen als dem Aufstand des Verdrängten und Verbotenen gegen die Herrschaft des Bewusstseins, vom Triumph der Lust über das Gesetz; Michail Bachtin redet vom Lachen als dem Aufstand gegen die Furcht vor dem Heiligen, gegen die eigene Angst vor jenseitigen Mächten und deren diesseitigen Verkörperungen, vom Triumph des

260

Dans un entretien, Nathalie Sarraute refuse la proposition faite par son interlocuteur Marc Saporta de lire *Vous les entendez ?*, écrit autour de 1968 (le roman a paru en 1972), comme représentation du conflit des générations. Cf. SAPORTA, Marc et SARRAUTE, Nathalie, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *Arc*, no. 95 (1984), pp. 5–23, p. 22.

Karnevals über den Gottesdienst. Für Joachim Ritter erscheint im Lachen etwas vom wahren Wesen des Seins jenseits der Vernunft, und für Helmut Plessner ist es eine Grenzreaktion des Körpers im Augenblick des Versagens der gewohnten Weltorientierung. Jede dieser Thorien arbeitet mit der Spannung zwischen einem vitalen, von Not und Begehren des Augenblicks bewegten Subjekts und einem Firmament von Normen und Gesetzen, unter die sich dieses Subjekt mit seinen Brüdern und Schwestern zusammen gestellt hat.<sup>261</sup>

Du coup, les théories du rire, qui dans les ouvrages de synthèse apparaissent comme très différentes, se ressemblent. Tous les sens possibles des rires, étalés dans le roman, exemplifient, au même titre que les théories du rire, ce que *pourrait* signifier une telle transgression de la norme. Parfois, Nathalie Sarraute fait même allusion à une conception spécifique du rire, comme c'est le cas dans le passage suivant, où on retrouve, ironisé, le discours freudien de l'économie des pulsions, le rire correspondant à une décharge de tensions :

Leurs rires explosent plus fort ... ils ne peuvent plus les maîtriser ... c'est naturel, cela arrive quand on est fatigué, ou quand on vient d'échapper à un danger, dans les moments tragiques, dans les grandes circonstances, pendant les solennités, aux enterrements, aux mariages, aux cérémonies d'investiture, de couronnement ... il y a des gens, c'est bien connu, qui sont pris subitement de ces sortes de fous rires. Eux en ce moment sont comme des écoliers lâchés dans la cour de récréation ... Ils ont fait un tel effort, ils ont écouté avec tant de contention la leçon, qu'après, c'est bien normal, ils se détendent, ils se déchaînent ... (749)

Les reprises incessantes des rires ne font que réaffirmer, toujours à nouveau, l'expérience visée par le texte : celle de la limite. « Im Lachen wird der Rand der Ordnung erfahren. »<sup>262</sup> Cette phrase touche le centre de *Vous les entendez ?* Et mettons bien l'accent sur le mot « *erfahren* », car il s'agit non pas d'une connaissance, mais d'une appréhension momentanée. C'est dans ce sens que l'expérience du rire rejoint l'idée sarrautienne du tropisme : tous les deux, le tropisme et le rire, désignent des réactions immédiates, préconscientes, plus rapides que la pensée.

261 von MATT, Peter, « Lachen in der Literatur. Eine Überlegung zur Frage, warum Schillers < Glocke > so ernst ist », in : *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München, Hanser, 1994, pp. 91–101, p. 96.

262 *Ibid.*

Dès lors, notre intérêt s'est déplacé. Il ne s'agit plus tellement de demander *ce qui* est mis en cause par le rire, mais d'explorer cette expérience de la limite et d'éclairer ses relations avec l'écriture sarrautienne de l'enfance et du tropisme.

### 5.3. Un rire éclatant

L'expérience du rire dans notre texte, c'est d'abord l'expérience de l'effet du rire, expérience que fait le père. Mais c'est aussi l'expérience de ceux qui rient, puisque le texte change sans cesse de perspective entre les adultes et les enfants. Si le texte nous montre la répercussion du rire sur le père, il rend également compte de la rétroaction de cet effet du rire sur les rieurs mêmes, car le rire ne laisse pas indemne le rieur.

Les enfants, il est vrai, semblent d'abord œuvrer à la destruction des insignes du pouvoir, puis à la consolidation de leur propre pouvoir. Ainsi, le père, déstabilisé, se sentant exclu, perçoit les enfants comme un bloc stable, auquel il désire s'incorporer. D'où sa volonté d'assimilation aux enfants, représentée par des images stéréotypées où il devient lui-même enfant, si bien que les rôles s'inversent : « Il trépigne, il crie, ils doivent percevoir dans sa voix la fureur puérile des faibles, un désespoir d'enfant ... » (777), « Il se tait. Il baisse la tête comme un gamin qui a fait sa petite colère ... » (780), ou bien « Ils lui caressent la tête, ils lui sourient ... Il lève vers eux un regard humble, un regard craintif, fautif, d'enfant ... » (833) – Jusqu'ici on assiste donc bien au renversement carnavalesque du pouvoir, dans le meilleur sens bakhtinien.

Mais le rire des enfants déconstruit également leur propre position. Tandis que les adultes élaborent sans cesse de nouvelles versions interprétatives des rires, les enfants les démontent sur le champ, y compris les versions qui leur assignent le pouvoir. Le procédé est particulièrement net dans un passage où les enfants se moquent du vocable « vivre », critère de valeur quelque peu opaque avancé par le père, qu'ils vont utiliser à leur compte, en riant, afin de démontrer l'absurdité de tout jugement de valeur : « Vivre et laisser vivre ... puisque vous appelez cela ainsi ... oui, ça s'appelle ainsi pour vous [...]. Vivre. Vivant. Ça vit. La bête de pierre vit ... des paroles mortes échangées par des moribonds. Elles n'ont pas de sens pour nous. Qu'est-ce qui vit ou ne vit pas ? Quoi ? Juke-box ? Vit. Baby-foot ? Allons, levez la main. Vit. » (791), et la série continue, la répétition acharnée créant un effet de comique – on y reviendra.

De même, la tentative du père et de son ami de *comprendre*, par un langage conceptuel, les rires des enfants est mise en question, et cela encore une fois par les enfants : la version anodine et la version subversive ayant été ressassées de cent manières au cours du roman entier, une des scènes de la fin du roman nous montre les enfants qui font descendre – de leur position souveraine – des pancartes où sont écrits les qualificatifs principaux des rires :

La porte s'ouvre et quelque chose comme un de ces poissons d'avril en papier qu'on attache au bout d'une ligne ... lentement descend ... Il regarde ... Qu'est-ce que c'est ? ... Il entend de légères explosions ... il voit se balançant au-dessus de sa tête un écriteau sur lequel ils ont tracé en noir sur blanc : Rires innocents ... Il le saisit, l'arrache, le froisse et le cache hâtivement dans sa poche ... Non, pas ça, pas innocents ... pour qui me prenez-vous ? Je n'ai jamais cru ça ... La ligne remonte ... les rires explosent plus fort ... Et de nouveau au bout de la ligne un écriteau descend, se balance : Rires moqueurs ... Sa main avide se tend ... Oui, c'est ça : moqueurs. Parfait. Vous les entendez : ce sont des rires moqueurs. C'est évident et c'est très bien. Il est bon à leur âge de s'affirmer contre nous, je trouve ça très sain ... Les rires explosent encore et encore ... (825/26)

Plutôt que de nous présenter des adolescents révoltés au nom d'un nouvel ordre – version à laquelle le père continue d'adhérer – l'extrait fait preuve d'un rire enfantin qui disloque tous les systèmes, dont, en l'occurrence, celui du langage, cible privilégiée de Sarraute, on l'a vu.

S'il fallait – quand même – mettre en rapport ce statut du rire avec une réflexion théorique, ce serait celle de Georges Bataille : tout se passe en effet comme si Sarraute, par la mise en scène de ce rire qui pulvérise toutes les certitudes, qui ouvre le regard sur le domaine du non-défini et du non-déterminé, exemplifiait quelques réflexions sur le rire faites par Bataille. Même si le dénominateur commun trouvé par von Matt vaut également pour la pensée sur le rire de Bataille, il est tentant de rapprocher la vision sarrautienne du monde avec sa philosophie du non-savoir.<sup>263</sup> Manifestation du non-savoir au même titre que la poésie, le sacri-

263 Il ne s'agit pas de retracer ici cette philosophie et de démontrer de manière systématique comment le rire s'y intègre, mais de voir comment certaines formulations – d'ailleurs souvent aphoristiques – qui en sont venues aux points essentiels de l'expérience du rire pourraient inspirer la lecture du texte littéraire et ainsi de faire entrer en dialogue œuvre littéraire et œuvre philosophique, qui parfois touchent aux mêmes vérités. Voir BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, 12 tomes, Paris, Gallimard, 1970-1988. C'est surtout dans *L'Expérience intérieure*, (tome V), dans *Le Coupable* (tome V), plus particulièrement dans la section intitulée « La Divinité du rire » (pp. 331-366) et dans les *Deux fragments sur le rire* (pp. 388-392), ainsi que dans les deux conférences sur le non-savoir – *Le non-savoir et la révolte* et *Non-savoir, rire et larmes* (tome VIII, pp. 210-233) que l'on trouve les éléments de la pensée du rire, présentée non en système, mais de manière plutôt fragmentaire et associative. Dans le cas des *Conférences*, il s'agit de textes destinés à être lus, qui de ce fait évitent la complexité des textes



fice et l'érotisme, le rire en est même la plus importante : « Si vous voulez, cela [le fait de partir du rire] revient à trouver, dans la donnée qu'est le rire, la donnée centrale, la donnée première, et peut-être la donnée dernière de la philosophie. »<sup>264</sup>

Bataille s'arrête précisément sur cette limite de l'ordre dont a parlé von Matt, il s'intéresse justement au moment où le sujet découvre en un éclair « que les apparences superficielles dissimulent une parfaite absence de réponse à notre attente. »<sup>265</sup> Cependant, le savoir n'est pas aboli, mais seulement suspendu ; le rire est l'expression d'un refus momentané de tout savoir.<sup>266</sup> La joie du rire provient alors du fait qu'il s'y révèle quelque chose qui ne peut pas être atteint par la connaissance.

Cette dissolution de tout ordre ou système par le rire, dans le rire, nous rappelle la nature du tropisme sarrautien tel que nous l'avons interprété tout au long de cette étude. Et on dirait que Bataille décrit ce tropisme en parlant du rire : « L'essentiel est l'instant de violent contact, où la vie glisse de l'un à l'autre, dans un sentiment de subversion féérique. »<sup>267</sup>

L'expérience du rire est une expérience tropismique encore dans la mesure où elle instaure, comme le tropisme, une communication privilégiée entre les êtres : ce rire qui à première vue coupe court à toute communication, qui établit une distance – les enfants sont montés se coucher, ils ont fermé la porte, le père et l'ami sont seuls – est en vérité un rire hautement communicatif : non seulement il « communique » le texte du roman entier, mais le texte lui-même est tout à fait explicite à ce propos :

Chacun d'eux sait bien, sans qu'aucun mot ait été prononcé, que des rires à propos de rien, mais vraiment ce qui s'appelle rien ... tout ce qu'il y a de plus anodin, de frivole, de léger ... rien qu'on puisse dire, dont on puisse se souvenir ... juste de tels rires, coupés de brèves explosions, d'arrêts ... repris, prolongés sans fin ... sont entre eux et lui les signaux qu'il ne peut manquer de capter, semblables à ces messages produits par des réactions chimiques subtiles et compliquées, élaborées au cours d'une longue évolution, qui assurent le fonctionnement d'un organisme vivant. (750)<sup>268</sup>

écrits. Dans *La Divinité du rire* par contre, nous avons affaire à des textes plutôt aphoristiques, ce qui crée une certaine pluralité du sens.

264 *Ibid.*, *Non-savoir, rire et larmes*, VIII, p. 219/220.

265 *Ibid.*, p. 216.

266 *Ibid.*, p. 226.

267 *Ibid.*, *Le Coupable*, « Deux fragments sur le rire », V, p. 390.

268 Cette fin de passage n'est par ailleurs rien d'autre qu'une périphrase de la métaphore sarrautienne du tropisme physiologique.

Parlant d'une « communication intime », qui englobe aussi bien le rire que la communication amoureuse, Bataille écrit : « Ce qui attire en elle est la rupture qui l'établit, qui en accroît d'autant l'intensité qu'elle est profonde. »<sup>269</sup> Cet aspect de la rupture préalable à la communication intime, nous le retrouvons également dans le silence, sur lequel Nathalie Sarraute, habilement, termine le roman : « On dirait qu'une porte, là-haut, se referme ... Et puis plus rien. » (834). Tout pourrait recommencer ici, et il est sûr que la lutte autour de l'exégèse du silence n'en serait pas moins acharnée (en effet, la pièce *Le Silence*, la première de Sarraute, est déjà écrite à cette époque ...). Selon Bataille, c'est par cette communication intime seule que les êtres peuvent toucher à une vérité profonde.<sup>270</sup>

Le rire ressemble au tropisme non seulement par son aspect communicatif et par sa puissance de déstabiliser l'ordre reconnu du monde, mais nous retrouvons, dans cette expérience du rire, un autre élément de la vision de l'homme sarrautienne, que nous avons déjà eu l'occasion de mettre en valeur : la dissolution du sujet même. L'individu, le caractère unique et déterminé du sujet est aboli dans l'ouverture du rire. Lorsque le père prononce le soupçon du naturel artificiellement recherché des rires, le discours de défense prêté aux enfants joue ironiquement sur le postulat humaniste de l'individu exquis : « Tels que nous sommes. Tels que Dieu nous a faits. Nous inchangeables. Nous qu'il faut bien accepter. » (778) Et de l'autre côté, nous rencontrons ici un des rares passages de l'œuvre entière qui rendent directement compte de l'être enfantin, sans aucune ironie :

Leur esprit mobile, agile, léger, bondit, se laisse porter, ballotter, entraîner par ce qui bouge, se déploie, se défait, glisse, tourbillonne, disparaît, revient ... lentes apparitions à peine perceptibles ... brusques surgissements, chocs imprévus, répétitions aux nuances infinies ... reflets ... diaprures ... Rien ne leur répugne autant que de s'immobiliser, de se fixer, de se laisser remplir et de s'assoupir avec des sourires béats de poupons gorgés ... (772)

Les qualités des enfants en viennent à se confondre exactement avec celles du tropisme ; l'image stéréotypée du petit enfant à la fin de l'extrait ne le rend que plus explicite. Contrairement à de nombreuses théories qui constatent le triomphe du moi dans le rire, on trouve également, chez Bataille, cette mise en cause de « l'immuable MOI »<sup>271</sup> dans l'étincelle de

269 BATAILLE, Georges, *op.cit.*, *Le Coupable*, « Deux fragments sur le rire », V, p. 390.

270 *Ibid.*, *Le Coupable*, V, p. 282 ; *L'Expérience intérieure*, V, p. 111ss.

271 BATAILLE, Georges, *op.cit.*, *Le Coupable*, V, p. 282.

l'extase du rire.<sup>272</sup> Voire, le rire est amené par l'absence fondamentale de stabilité de l'individu : « D'un bout à l'autre de cette vie humaine, qui est notre lot, la conscience du peu de stabilité, même du profond manque de toute véritable stabilité, libère les enchantements du rire. »<sup>273</sup>

Finalement, ce rire qui éclate est un rire qui fait éclater, et il se dirige non seulement contre l'art et la culture établis, il brise non seulement le coffre-fort du musée et déchire les liens entre les générations, mais il met également à distance la culture des enfants mêmes. La réponse à la question posée plus haut de savoir quelle est la cible du rire est que le rire sape tout ordre, toute valeur, toute norme. Le rire des enfants est un rire qui a pour effet non pas de poser un nouveau sens, mais de suspendre, dans la durée de son existence, tout sens. Ceux qui rient là-haut se rient de tout.

Nous avons très brièvement abordé, plus haut, le comique du texte. Tirons-en, au bout de cette étude, les conclusions : si le rire dans le texte a pour fonction de démonter l'ordre et les certitudes, le rire du texte – par le lecteur – lui vient en aide : le roman fonctionne de manière à créer une connivence entre le rire des enfants et le rire du lecteur. C'est de cette manière-là que le texte prend en fin de compte – quand-même – la position des enfants. On n'a donc pas besoin d'évacuer complètement l'interprétation essentialiste de l'ami ; le rire est en effet représenté comme étant le propre de l'enfant. Et si le père dit une fois : « Et rira bien qui rira le dernier », peut-être est-ce même le lecteur, ou osons le dire, l'enfant dans le lecteur, qui est visé ?

272 Cependant, on sait que cette perte de maîtrise du sujet dans le rire a également été perçue, et elle a été, depuis Platon, une des raisons pour discréditer le rire.

273 BATAILLE, Georges, *op.cit.*, *L'Expérience intérieure*, V, p. 112.



## Conclusion

Deux textes, « *disent les imbéciles* » et *L'Usage de la parole*, marquent la distance de *Vous les entendez ?* à *Enfance*, deux textes où l'enfance, si elle n'est pas au centre, est liée, comme dans *Enfance*, avant tout à la critique du langage. Afin d'éviter les répétitions, relevons très rapidement quelques jalons de cette ultime étape vers *Enfance*.

Dans « *disent les imbéciles* », la déclaration « Tous ce qu'ils sont. » (893) est commentée et illustrée par l'énumération des catégories humaines et animales, descendant des vieillards jusqu'aux chats. Les enfants représentent à nouveau l'élément saillant dans la mesure où ils semblent d'abord constituer la catégorie la plus pure pour ensuite se révéler être de simples imposteurs :

Les enfants, eux, n'éveillent d'ordinaire aucun soupçon. Ils sont, c'est évident, de vrais enfants. Ou en tout cas, s'ils ne le sont pas, ils possèdent de tels dons, ils ont acquis dès leur plus jeune âge une si admirable technique qu'on peut les observer à longueur de journée sans penser un seul instant qu'ils ne « sont » pas, mais qu'ils « font ».

Pourtant certains d'entre eux, plus désavantagés, plus fragiles, poussés sans doute par un excès de zèle maladroit, par un besoin malsain de perfectionnisme, forcent leur ligne ... plus enfants que nature. Trop beaux pour être vrais ... D'autres s'égarent, se trompent d'âge ... s'obstinent à rester des bébés ... ou au contraire se vieillissent, s'emparent de mots qu'ils ne connaissent pas ... (894)

A force d'avoir été exposés à l'image que les adultes ont d'eux, les enfants ont complètement assimilé non seulement les comportements, mais également le langage qui fixent cette image :

De petits bonshommes hauts comme trois pommes se connaissent déjà. On les voit, hochant la tête comme leurs animaux en peluche, le regard triste et résigné, répéter : Je suis paresseux. Je suis coléreux. Je suis timide. Je suis un grand timide, on peut même les entendre dire ça. (902)

Si on a rencontré de nombreux enfants victimes du langage, inversement, la prise de conscience par un personnage de son propre abus du langage déclenche parfois une réminiscence de l'enfance : le personnage central dans « *disent les imbéciles* », tout comme Germaine Le-maire dans *Le Planétarium*, se rendant compte de la pleine force de leurs paroles, se sentent des « géants » et affirment connaître cette sensation dès leur enfance (456 ; 871). La compa-

raison avec le géant fait ressortir le contraste maximal entre l'être enfantin et cet emploi abusif des mots.

Dans *L'Usage de la parole*, ensemble de textes indépendants les uns des autres qui concentrent toute l'attention sur la performance de la parole, la problématique du langage qui arrache l'enfant à l'unité première et le met à distance de sa famille et de lui-même est développée surtout dans le texte « Ton père. Ta sœur » (939-946). Exploitant l'effet d'une parole sentencieuse, lancée par une mère à son enfant – « Si tu continues Armand, ton père va préférer ta sœur. » (939) –, ce texte s'apparente étroitement aux scènes d'*Enfance*. L'état antérieur à cette expérience du langage, l'Eden avant la chute, est décrit de la manière suivante :

Ils étaient là tous quatre pelotonnés, serrés les uns contre les autres, leurs contours mous, moelleux *se fondant se confondant ils ne sentent pas où l'un finit où l'autre commence* ... ils sont une boule vivante humectée de chaudes moiteurs, imprégnées d'intimes, de fades, de douces odeurs ... (941; c'est nous qui soulignons)

L'absence de signes de ponctuation ou de conjonctions dans le passage en italique souligne la fusion et le contact physique. De nouveau, le contexte oppose cet état premier à l'univers de la connaissance, de la sagesse, de la science et des lois.

Ainsi, *L'Usage de la parole* rejoint *Enfance*, de par la sensibilité linguistique attribuée à l'enfant. Le lieu de la confrontation de l'enfant avec le monde est devenu de plus en plus le langage même. L'interaction verbale est alors moins interaction *par* le verbe qu'interaction *avec* le verbe. Natacha, dans *Enfance*, nous est présentée comme étant en proie à des courants tropismiques déclenchés par une parole normative, comme étant aux prises avec un langage oppressant, opérant une réification de son être. L'affrontement est violent et ainsi le langage va toujours comporter, pour Natacha comme pour Nathalie, un danger et une menace pour l'expérience. Voilà pourquoi l'écriture des tropismes de l'enfance est en premier lieu recherche, recherche d'une nouvelle liberté dans le langage qui permette enfin de rendre compte de la captivité dans les mots de jadis. Il est d'autant plus paradoxal – ou nécessaire ? – que ces sensations préconscientes et préverbales se cherchent une voie d'expression à travers une forme verbale.

Notre analyse de cette forme dans *Enfance* a révélé que deux principes contraires dominant l'écriture rétrospective des tropismes : d'une part, la narratrice s'efforce de descendre au plus près possible vers les infimes parcelles de vie fragmentaires de son passé ; d'autre part, elle a besoin d'un regard distant qui met en ordre, juge et nomme. Cette oscilla-

tion constante entre l'approche et la prise de distance se manifeste au niveau des structures du récit aussi bien qu'à travers l'instance et le mode narratifs.

Sur le plan de l'énoncé, on a pu observer une dualité semblable : tout d'abord, Natacha s'ouvre à toutes les impressions venant du dehors et s'expose, toujours à nouveau, aux tensions inquiétantes qui déterminent les relations intersubjectives au sein de la vie familiale. Cependant, elle va trouver une distance protectrice et rassurante dans l'univers de l'école et du savoir. Ainsi, une approche qu'on peut qualifier de phénoménologique, à laquelle correspond la façon qu'a la voix narrative d'évoquer son passé, s'oppose à une saisie encyclopédique du monde, représentée sur le plan de l'énonciation par la voix critique. Même si l'enfant, tout comme la voix narrative, a un besoin incontestable du regard distant et rassurant, on a pourtant vu le privilège accordé à l'un de ces accès au monde ou au passé : en le liant non seulement à sa vision tropismique de l'interaction humaine, mais aussi à sa conception de l'art, l'auteur valorise le mode phénoménologique, donc originairement enfantin. L'enfant est alors vu comme un être qui affronte et vit les conflits dans cette zone frontière qui n'a cessé de susciter l'intérêt sarrautien : frontières entre le physiologique et le psychique, entre le préconscient et le conscient, entre le préverbal et le verbal, entre l'indéterminé et le déterminé.

Les expériences élémentaires et universelles de l'enfance ont pu servir, dans toutes les œuvres antérieures à *Enfance*, de points de référence et de domaines comparants, propres à illustrer tout drame qui devait se jouer dans ces régions des limites fluctuantes. Le motif de l'enfance, lié à la sensibilité tropismique et artistique, lié à une attitude devant le monde qu'on peut qualifier d'authentique, tient ensemble toutes les lectures qu'on vient d'effectuer. Cette figure, qui réunit les valeurs prônées par l'œuvre et qui structure même certains textes, revêt ainsi une fonction capitale.

Ce n'est pas un hasard si c'est précisément au moment où l'enfance, associée tout au long de l'œuvre à la position authentique, devient le thème principal d'un livre, qu'intervient également le genre de l'autobiographie. Au terme de notre parcours, on peut affirmer que la question de savoir quel est le propre de l'autobiographique chez Nathalie Sarraute se résout dans une coïncidence de l'authentique et de l'autobiographique plus qu'elle ne se déduit de paires d'opposition que Dorrit Cohn appelle le « *référentiel* » et le « *non référentiel* »<sup>274</sup>, ou

Philippe Lejeune l'« *exactitude* » et la « *fidélité* »<sup>275</sup> : l'intérêt de toute scène autobiographique sarrautienne réside dans son caractère authentique. C'est comme si l'authentique était une condition de l'autobiographique.

On a vu que ce sont particulièrement les artistes ou les personnages sensibles à l'art qui savent accéder, par le souvenir et les réminiscences, à un potentiel d'enfance enseveli en eux. Un passage de l'essai *Ce que voient les oiseaux*, suggère même que ce soit une condition nécessaire à la véritable création littéraire (et nous le citons ici parce qu'on a pu observer, tout au long de ce travail, le lien étroit entre l'écriture essayistique et fictionnelle) :

[...] il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, *morbidement accrochés à leur enfance* et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue. (1619 ; c'est nous qui soulignons)

D'autre part, une universalité du lien secret avec l'enfance s'affirme par le fait que quasiment tous les personnages des romans étudiés sont comparés à des enfants, se souviennent de leur enfance ou reçoivent tout au moins des attributs d'enfance. Parmi tous les autres domaines imaginaires, nombreux et variés, qui servent à exemplifier les tropismes, l'enfance occupe donc une place particulière car elle se situe à l'intérieur de chacun. Parfois elle devient même signe de l'intériorité tout court, comme dans ce passage du *Planétarium* où Alain se rend compte de la distance qui sépare le monde des autres, le monde des adultes, de son for intérieur :

[...] ils sont si ignorants de ces choses-là, ils en sont si éloignés – des gens habitués à vivre dehors qui ne peuvent pas comprendre qu'il soit suffoqué, incommodé, pareil à ces enfants dont l'organisme habitué depuis toujours à l'atmosphère calfeutrée d'un taudis obscur n'a pu supporter le grand air, la lumière du soleil ... (458)

Les signes s'inversent : c'est au « grand air », dans cet « espace très encombré, bien éclairé » (1145) qu'on suffoque, tandis que l'espace apparemment réduit de l'intériorité et de l'enfance est susceptible de prendre des dimensions immenses où le *moi* ne se sent plus ni limites ni fins. Ainsi, il n'est point surprenant que dans *Tu ne t'aimes pas*, roman qui se propose

275 LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 37.



d'exploiter toute la topographie de ce terrain intérieur, il y ait de nouveau « partout tant d'enfants » (1165). Le « petit morceau de son enfance » (30) à la recherche duquel se trouve le « il » anonyme dans *Tropismes XXII* va non seulement rester une constante dans l'œuvre entière, mais il constitue une notion clé dans l'anthropologie de Nathalie Sarraute : noyau le plus profond de l'homme, l'enfance est à la fois source des tropismes et garant d'un moment d'authenticité.

La vision sarrautienne de l'enfance rompt ainsi avec le mythe romantique de l'innocence et de la pureté enfantines, préparé par Rousseau, et encore en vigueur jusqu'à Bachelard et à de nombreux écrivains du siècle passé<sup>276</sup>. En liant l'enfance à la sensibilité artistique, Nathalie Sarraute renoue cependant avec une certaine forme du mythe du génie enfantin, tout en le transformant, ou en l'inversant en quelque sorte, puisque – pour simplifier à l'extrême – non pas tout enfant est « génie », mais tout « génie » est enfant. S'il n'était pas dans notre intention de démontrer différences et ressemblances ou filiations dans les représentations littéraires ou artistiques de l'enfance, constatons cependant, sur un plan très général, que notre auteur participe d'une certaine tradition, ou peut-être d'une constante anthropologique, celle de la fascination de la condition enfantine, qui semble avoir hanté les esprits de tous les temps, que ce soit à l'époque médiévale, qui, même avant la fameuse « découverte de l'enfance », représentait l'âme par « un petit enfant nu et en général asexué »<sup>277</sup>, que ce soit à l'ère romantique ou pendant la période du surréalisme.

Mais notre coupe transversale de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute s'est surtout avérée être un lieu propice à l'étude des stratégies d'écriture multiples de cet auteur. Offrant à la fois le versant du stéréotype et son contrepoint – l'infantile et l'enfantin – l'unité sémantique récurrente de l'enfance a permis de déceler quelques règles du jeu déconstructiviste sarrautien. Celui-ci ne consiste pas uniquement, comme nombre de critiques l'ont considéré jusqu'à présent, à renvoyer dos à dos tous les clichés possibles, mais il construit également, à travers ce démontage nécessaire, une signification nouvelle. Et s'il est pourtant juste que le corps du texte sarrautien est composé de lieux communs, ce qu'on a dit souvent, qui a dit qu'en disséquant le corps, on n'y trouve pas l'âme ?

276 Anne Cousseau, dans son analyse de l'enfance chez Marguerite Duras, *op.cit.*, aboutit par exemple à des conclusions comme celle-ci : « Nourrie par un imaginaire, une sensibilité et une force qui lui sont propres, cette représentation de l'enfance s'inscrit en partie dans la tradition littéraire bien établie de l'enfance mythique et possède d'évidentes attaches avec la sensibilité romantique. » (p. 425)

277 ARIES, Philippe, *op.cit.*, p. 26.



# Bibliographie

## A. Œuvres de Nathalie Sarraute

*Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996.

*Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.

Autres éditions utilisées (par ordre chronologique) :

*Tropismes*, Paris, Minuit, 1957 (Denoël, 1939).

*Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1956 (Robert Marin 1948).

*Martereau*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977 (Gallimard, 1953).

*L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1987 (Gallimard, Les Essais, 1956).

*Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972 (Gallimard, 1959).

*Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978 (Gallimard, 1963).

*Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973 (Gallimard, 1968).

*Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976 (Gallimard, 1972).

« *disent les imbéciles* », Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978 (Gallimard, 1976).

*L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. Folio 1983 (Gallimard, 1980).

*Enfance*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985 (Gallimard, 1983).

*Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989.

*Ici*, Paris, Gallimard, 1995.

Communication :

« Ce que je cherche à faire », in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, vol. 2, 1972, pp. 25–58.

## Interviews :

- BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- FAUCHEREAU, Serge et RISTAT, Jean, « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe*, 32 (mars 1984), pp. 9–18.
- KAISER, Grant, E. « Interview de Nathalie Sarraute », *Roman*, 20/50, 4 (décembre 1987), pp. 117–127.
- « Nathalie Sarraute talks about her life and works. » Extracts from a conversation, in English, recorded in Swansea on the occasion of Sarraute's visit to Gregynog and the University of Wales, *Romance Studies*, 4 (summer 1984), pp. 8–16.
- SAPORTA, Marc / SARRAUTE, Nathalie, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *Arc*, 95, 1984, pp. 5–23.

**B. Bibliographies**

- BELL, Sheila, M., *Nathalie Sarraute : a bibliography. Research Bibliographies and Checklists*, n° 38, Grant and Cutler, 1982.
- BELL, Sheila M., « The conjurer's hat : Sarraute criticism since 1980 », in : *Romance Studies*, 23 (spring 1994), pp. 85–103.

**C. Etudes générales**

- ADORNO, Theodor W., « Rede über Lyrik und Gesellschaft », in : *Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981 (1975), pp. 49–68.
- ID., « Der Jargon der Eigentlichkeit », in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.
- ALLEMAND, Roger-Michel / MILAT, Christian *Le Nouveau roman en questions : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris – Caen, Lettres Modernes Minard, La Revue des Lettres Modernes/L'Icosathèque 22, 2005.
- AMOSSY, Ruth / HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960.
- BACHELARD, Gaston, « Les rêveries vers l'enfance », in : *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 84–123.
- BAKHTINE, Michael, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *L'analyse structurale du récit*, *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1981 (1966), pp. 7–33.

- ID., *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- ID., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, 12 tomes, Paris, Gallimard, 1970–1988.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Œuvres*, Paris, P.U.F., 1959.
- BONNEFOY, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1977 (1966).
- BRÉE, Germaine, « Le roman : un genre sans frontières », in : *Littérature française. Le XXe siècle, II. 1920–1970*, Paris, Arthaud, 1978, pp. 210–231.
- CAMINADE, Pierre, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance*, Paris, Payot, 1979 (1971).
- CHRISTENSEN, Arthur, *Motif et Thème*, Helsinki 1925.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- ID., *Le propre de la fiction* (trad. de l'anglais : *The Distinction of Fiction*, 1999), Paris, Seuil, 2001.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- CZERNY, Zygmunt, « Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts », in *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1959, pp. 38–50.
- DAEMMERICH, Horst S. et Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, Francke, 1995.
- DE BRUYN, Günter, *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, 3 (1980), pp. 87–97.
- DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1969).
- ENGELMANN, Peter (éd.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1990.
- ESTÈVE, Claude-Louis, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris, Vrin, 1938.
- FRENZEL, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963.
- ID., *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1976.
- FREUD, Sigmund, *Abriss der Psychoanalyse / Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt, Fischer, 1972.
- ID., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Studienausgabe, Bd. IV., Psychologische Schriften, Frankfurt am Main, Fischer, 1982 (1905), pp. 9–219.

- GENETTE, Gérard, « Figures », in : *Figures*, Paris, Seuil, 1966, pp. 205–221.
- ID., « Langage poétique, poétique du langage », in : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 123–153.
- ID., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- ID., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GOLOMB, Jacob, *In Search of Authenticity*, London, Routledge, 1995.
- GOULET, Alain (éd.), *Le stéréotype. Crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (1993), Presses Universitaires de Caen, Caen, 1994.
- GRÜTER, Doris, *Autobiographie und Nouveau Roman. Ein Beitrag zur literarischen Diskussion der Postmoderne*, Münster/Hamburg, Lit, 1994.
- HORST, Karl August, *Die Reduktion des Begriffs Wirklichkeit in der neueren erzählenden Literatur*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1972.
- KÖHLER, Andrea, « Reisender Schnee oder Realismus ohne Resignation. Die deutschsprachige Literatur und das ‹ Authentische › », *Neue Zürcher Zeitung*, Literatur und Kunst, le 30 novembre/1er décembre 1996, p. 65.
- LALANDE, André (éd.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1976 (1926).
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- ID., *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- ID., *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- LÜTHI, Max, *Märchen*, Stuttgart, Metzler, 1964.
- ID., « Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung », in : *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, éd. par Bisanz, J. A./Trousson, R., Stuttgart, Kröner, 1980, pp. 11–24.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Sur la phénoménologie du langage », in : *Eloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, 1960 (1953), pp. 73–95.
- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- VON MATT, Peter, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Freiburg, Rombach, 1972.
- ID., « Lachen in der Literatur. Eine Überlegung zur Frage, warum Schillers ‹ Glocke › so ernst ist », in : *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München, Hanser, 1994, pp. 91–101.
- NETZER, Klaus, *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt, Athenäum, 1970.
- PAUL, Fritz, « Zur Veränderung traditioneller Motive im modernen handlungsarmen Roman : Am Beispiel von Knut Hamsuns *Hunger* », in : *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Wolpers, Th. (éd.), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, pp. 167–195.

- PICHOIS, Claude / ROUSSEAU, André-Marie, *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.
- REISINGER, Roman, *Die Autobiographie der Kindheit in der französischen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000.
- RHEINFELDER, Hans, *Das Wort « Persona »*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 77, Halle, Niemeyer, 1928.
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1978.
- RICŒUR, Paul, « Métaphore et référence », in : *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 273–321.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1989 (1962).
- SCHANK, Stefan, *Kindheitserfahrungen im Werk Rainer Maria Rilkes. Eine biographisch-literaturwissenschaftliche Studie*, Röhrig Universitätsverlag, St.Ingbert, 1995.
- SEYLAZ, Jean-Luc, « Perspectives et voix dans Madame Bovary », in : *La Quintefeuille*, Lausanne, L'Aire, 1974, pp. 67–89.
- SMADJA, Eric, *Le rire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je, 1993.
- TISON, Guillemette, *Une mosaïque d'enfants. L'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876–1890)*, Arras, Artois Presses Université, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- TROUSSON, Raymond, « Les études de thèmes : questions de méthode », in : *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*, éd. par Bisanz, J. A./Trousseau, R., Stuttgart, Kröner, 1980, pp. 1–10.
- VOSS, Dietmar, « Hegel, Bataille und die Poetik der Moderne. Ueberlegungen zu einer dialektischen Rekonstruktion der « subversiven » Moderne », in : *Die Fremdheit der Sprache und Literatur im historischen Prozess*, éd. par Schütze/Treichel/Voss, Hamburg, Argument, 1988, pp. 6–25.
- WEHLE, Winfried, *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin, Schmidt, 1972.
- WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

#### **D. Etudes de l'œuvre de Nathalie Sarraute**

- ADERT, Laurent, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- ALLEMAND, André, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, la Baconnière, 1980.

- ALPHANT, Marianne, « Nous n'écrivons pas encore », *Digraphe*, 32 (mars 1984), pp. 76–84.
- ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- BENMUSSA, Simone, *Les paroles vives*, *L'Arc*, 95 (1984), pp. 76–82.
- ID., « Quand les mots installent le danger sur la scène », *Magazine littéraire*, 196 (juin 1983), pp. 28–31.
- BESSER, Gretchen R., « Sarraute on Childhood – Her Own », *French Literature Series*, XII (1985), pp. 154–161.
- BIANCIOTTI, Hector, *Nathalie Sarraute*, *Digraphe*, 32 (mars 1984), pp. 65–68.
- BONDY, François, « Die Stimme im Roman der Gegenwart », *Akzente*, IX, 5 (oct. 1962), pp. 403–412.
- BOUÉ, Rachel, *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- BOURAOUI, H. A., « Nathalie Sarraute's narrative portraiture : the artist in search of a voice », in : *Critique. Studies in Modern Fiction*, XIV, 1 (1972–73), pp. 77–89.
- BRITTON, Celia, « The function of the commonplace in the novels of Nathalie Sarraute », *Language and Style*, XII, 2 (Spring 1979), pp. 79–90.
- BRULOTTE, Gaëtan, « Tropismes et sous-conversation », *L'Arc*, 95 (1984), pp. 39–54.
- CAGNON, Maurice, « Les pièces de Nathalie Sarraute : voix et contre-voix », *Bulletin des jeunes romanistes*, 20 (juin 1974), pp. 97–102.
- CALIN, Françoise, *La vie retrouvée. Etude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, 1976.
- ID., « La « culture » de l'autre dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute », *Symposium*, XXVIII, 4 (hiver 1974), pp. 293–302.
- ID., « De l'événement à l'éventualité : valeur du présent dans deux romans de Nathalie Sarraute », *Kentucky Romance Quarterly*, XX, 4 (1973), pp. 415–427.
- COMPAGNON, Antoine / ROGER, Philippe (éd.), *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, *Critique*, 656–657 (janv./févr. 2002).
- CLAYTON, Alan Jay, *Nathalie Sarraute ou Le tremblement de l'écriture*, Paris, Lettres Modernes, 1989.
- ID., « « Coucouc ... attrapez-moi ... » », *Revue des sciences humaines*, 217 (premier trimestre 1990), pp. 9–21.
- ID., « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : une course de relais jamais interrompue », in : *Le Nouveau Roman en questions 2 : Nouveau Roman et archétypes*, Paris, Lettres modernes, 1993, pp. 67–92.
- COUGENAS, Nicolas, « Intersubjectivité et tensivité dans *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute », *Protée*, 26, 1 (printemps 1998), pp. 145–150.



- CRANAKI, Mimica et BELAVAL, Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965.
- DELL'AGNESE, Bruna, « Sarraute et Benjamin : L'infanzia nelle parole », *Paragone*, XXXVI, 426 (août 1985), pp. 82–87.
- DESORMIÈRE, Catherine, « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : la lisière de la métamorphose », in : *Le Nouveau Roman en questions 2 : Nouveau Roman et archétypes*, Paris, Lettres modernes, 1993, pp. 93–119.
- DI SCANNO, Teresa, « Les jeux de la mémoire dans *Enfance* de Sarraute », *Letterature*, 9 (1986), pp. 128–135.
- DUCOUT, Françoise, « Le nouveau roman : vingt-cinq ans après », *L'Arc*, 95 (1984), pp. 71–75.
- DUHAMEL, Michelle, « Couleurs et lumière dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *Recherches sur l'imaginaire*, XII (1984), pp. 256–274.
- ELIEZ-RUEGG, Elisabeth, *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Lang, 1972.
- ERICKSON, John D. (éd.), *Nathalie Sarraute ou le texte du for intérieur*, *L'Esprit créateur*, XXXVI, 2 (été 1996).
- FERRARIS, Denis, *Les déterminations idéologiques du discours narratif dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, thèse de 3e cycle, Paris, Sorbonne, 1978.
- FLEMING, John A., « The imagery of tropism in the novels of Nathalie Sarraute », in : *Image and Theme. Studies in Modern French fiction*, éd. par Frohock, W.M., Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University Press, 1970, pp. 74–98.
- FINAS, Lucette, « Des corps en eau trouble. Nathalie Sarraute : De *Tropismes* à *Fruits d'Or* », in : *Le bruit d'Iris*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 235–250.
- FORRESTIER, Viviane, « Portrait de Nathalie », *Magazine littéraire*, 196 (juin 1983), pp. 18–21.
- FOUTRIER, Pascale (éd.), *Nathalie Sarraute. Ethiques du tropisme*. Actes du colloque Nathalie Sarraute à l'Université Paris – 7 (1999), Paris, L'Harmattan, 2000.
- GALEY, Matthieu, « Solitaire dans sa recherche ... », *Digraphe*, 32 (mars 1984), pp. 98–101.
- GIRARD, René, « CR du Planétarium », *French Review*, XXXIV, 1 (oct. 1960), pp. 111–113.
- GLEIZE, Joëlle / LEONI, Anne (éd.s), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Actes du Colloque international à l'Université de Provence (1996), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2000.
- ID., « Nathalie Sarraute ou comment désarmer les mots », in : *Le dit masqué. Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Aix, Publications de l'Université de Provence, 2002, pp. 103–112.

- GRIVEL, Charles, « Etude de porte. La manipulation romanesque (Nathalie Sarraute : fragment d'analyse) », in : *Ecriture de la religion, Ecriture du roman*, éd. par Grivel, Ch. Lille, C.C.F. et P.U.L., 1979, pp. 233–263.
- HEWITT, Leah Dianne, *Autobiographical tightropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.
- JACCARD, Jean-Luc, *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1965.
- JACCOTTET, Philippe, « CR de Portrait d'un inconnu » (Gazette de Lausanne, 16, février 1957), *L'Arc*, 95 (1984), pp. 26–29.
- JANVIER, Ludovic, « Nathalie Sarraute ou l'intimité cruelle », in : *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1964, pp. 63–87.
- JEFFERSON, Ann, « Imagery versus description : the problematics of representation in the novels of Nathalie Sarraute », *Modern Language Review*, LXXXIII, 3 (juillet 1978), pp. 513–24.
- ID., « Autobiography as intertext : Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet », in : *Intertextuality : Theory and Practices*, éd. par Worton, M. / Still, J., Manchester, Manchester University Press, 1990, pp. 108–129.
- KREITER, Janine Anseume, « Perception et métaphorisation dans *Le Planétarium*. Ebauche d'une analyse lexicologique », *L'Esprit créateur*, XIX, 2 (été 1979), pp. 58–64.
- KUPSCH-LOSEREIT, Sigrid, « Ueberlegungen zu einer übersetzungsunterrichtlich relevanten Textanalyse. Textvorlage : 10. *Tropisme* von Nathalie Sarraute », *Der fremdsprachliche Unterricht*, X, 40 (nov. 1976), pp. 56–62.
- LEJEUNE, Philippe, « Paroles d'enfance », *Revue des sciences humaines*, 217 (premier trimestre 1990), pp. 23–38.
- ID., « Peut-on innover en autobiographie ? », in : *L'Autobiographie*, VIes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence (1987), Paris, Les Belles Lettres, 1988, pp. 67–100.
- LEROUX, Catherine, « La perte du sacré. *Enfance* de Nathalie Sarraute », *Recherches sur l'imaginaire*, XV (1986), pp. 384–409.
- LIETZ, Jutta, « Zu Stil und Struktur der *Tropismes* von Nathalie Sarraute », *Romanistisches Jahrbuch*, XXV (1974), 154–73.
- MAGNY, Olivier de, « Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », in : Sarraute, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1964, pp. 225–243.
- MATTHEWS, J.H., « Nathalie Sarraute et la présence des choses », in : *Un nouveau roman ? Recherches et tradition*, éd. par Matthews, J.H., Paris, Minard, 1983 (1964), pp. 181–198.
- MINOGUE, Valérie, « The imagery of childhood in Nathalie Sarraute's *Portrait d'un Inconnu* », *French Studies*, XXVII, 2, avril 1973, pp. 177–186.

- ID., « Ironie et réalité dans les romans de Nathalie Sarraute », in : *Trois femmes romancières. Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar, Cahiers du Cerf*, XX, 3, Brest, 1987, pp. 7–22.
- ID., « Nathalie Sarraute's *Enfance* : from experience of language to the language of experience », in : *Studies in French fiction in honour of Vivienne Mylne*, éd. par Gibson, R., London, Grant and Cutler, 1988, pp. 209–224.
- ID., « Fragments of a childhood : Nathalie Sarraute's *Enfance* », *Romance Studies*, 9 (hiver 1986/87), pp. 71–83.
- NEWMAN, Anthony S., *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.
- O'CALLAGHAN, Raylene L., « Reading Nathalie Sarraute's *Enfance*. Reflections on critical validity », *Romantic Review*, LXXX, 1989, pp. 445–461.
- PÉCHEUR, Jacques, « Naissance d'un écrivain » (CR), *Le Français dans le monde*, 180, oct. 1983, pp. 11–12.
- PHILLIPS, John, *Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Lang, 1994.
- PIATIER, Jacqueline, « La dame des tropismes », *Magazine littéraire*, 196 (juin 1983), pp. 22–24.
- PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990.
- PLARD, Henri, « Apologie de Nathalie Sarraute », *Revue générale belge*, XCVII, 11 (novembre 1961), pp. 1–23.
- POLLMANN, Leo, « Die Perzeption psychischer Phänomene (N. Sarraute) », in : *Der französische Roman im 20. Jahrhundert. Entwurf einer Geschichte des mythischen Selbstverständnisses unserer Zeit*, Stuttgart, Kohlhammer, 1970, pp. 139–43.
- PUJADE-RENAUD, Claude, « Le tremblé de la mémoire. *Enfance* de Nathalie Sarraute » (CR), *Europe*, 654 (oct. 1983), pp. 175–177.
- RACEVSKIS, Karlis, « Irony as a creative and critical force in three novels of Nathalie Sarraute », *The French Review*, LI, 1 (oct. 1977), pp. 37–44.
- RAFFY, Sabine, *Sarraute Romancière. Espaces intimes*, New York, Lang, 1988.
- RAILLARD, Georges, « Nathalie Sarraute et la violence du texte », *Littérature*, 2 (mai 1971), pp. 89–102.
- ROUSSEAU, François-Olivier, « Une enfance », *Magazine littéraire*, 196 (juin 1983), pp. 25–26.
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. Les Contemporains, 1991.
- ID., « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des topismes », *Revue des sciences humaines*, 217 (premier trimestre 1990), pp. 139–147.

- ST. AUBYN, F.C., « Rilke, Sartre and Nathalie Sarraute : the role of the third », *Revue de littérature comparée*, XLI, 2 (avril-juin 1967), pp. 275–84.
- SARTRE, Jean-Paul, « Préface à *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », 1947, in : Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes, op.cit.*, pp. 35–39.
- SCHLOTKE-SCHRÖER, Charlotte, « Wesen und Formen des Dialogs im Werk von Nathalie Sarraute », *Die neueren Sprachen*, LXVII (nouvelle série : XVII), 1 (jan. 1968), pp. 1–14, & 2 (févr. 1968), pp. 54–65.
- SCHYROSI, Fernando, *Mito e simbolo : Bazin – Butor – Robbe-Grillet – Sarraute*, Fasano, Schena, 1992.
- SMYTH, Edmund J., « Sarraute's *Enfance* and the Rhetoric of the « *ressenti* » », *French Studies Bulletin*, 18 (printemps 1986), pp. 11–13.
- TADIÉ, Jean-Yves, « Un traité du roman », *L'Arc*, 95 (1984), pp. 55–59.
- THEIS, Raimund, « Phänomenologische Reduktion in den Tropismen bei Nathalie Sarraute », in : *Zur Sprache der « cité » in der Dichtung. Untersuchungen zum Roman und zum Prosagedicht* (Analecta Romanica, 33), Frankfurt am Main, Klostermann, 1972, pp. 156–69.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
- ID., « L'art de la stylisation chez Nathalie Sarraute », in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, vol. 2, 1972, pp. 11–24.
- VAN ROEY-ROUX, Françoise, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », *Études littéraires*, 17, 2, 1984, pp. 273–282.
- VERCIER, Bruno, « (Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de Nathalie Sarraute », *French Literature Series*, XII (University of South Carolina), 1985, pp. 162–70.
- VERDRAGER, Pierre, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- VOGL-PLESSING, Friederike, « Erzähltechnik in den Romanen Nathalie Sarrautes. Unter besonderer Berücksichtigung der Erzählsituation », *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XXVII, 2, 1977, pp. 221–37.
- WEI, Keling, « Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, 40, 2, 2004, pp. 101–114.
- WEISSMAN, Frida S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.
- WENT-DAOUST, Yvette, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou le pouvoir de la parole », *Les Lettres romanes*, XLI (1987), pp. 337–350.
- WITTIG, Monique, « Le lieu de l'action », *Digraphe*, 32 (mars 1984), pp. 69–75.

- WUNDERLI-MÜLLER, Christine, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1970.
- ZELTNER-NEUKOMM, Gerda, « Nathalie Sarraute und das dichterische Bild », *Der Monat*, XVI, 189 (juin 1964), pp. 43–53.
- ID., « Nathalie Sarraute », in : *Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman*, Olten/Freiburg, Walter, 1965, pp. 19–34.
- ID., « Die Neugestaltung des Psychischen (Nathalie Sarraute) », in : *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1970, pp. 120–132.
- ID., « Vielsagende Zonen des Schweigens », *Neue Zürcher Zeitung*, le 21 octobre 1999, p. 65.

### **E. Biographie**

- BOUCHARDEAU, Huguette, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2003.

### **F. Contexte littéraire**

- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971.
- PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, tomes I–IV, 1987–1989.
- RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Frankfurt, 1982 (1910); traduction française : *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972 (1964).
- STIFTER, Adalbert, « Mein Leben. Autobiographisches Fragment », in : *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, Frankfurt, Insel, 1962, pp. 678–682.
- VALLÈS, Jules, *L'Enfant*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973.

## Deborah Keller – Curriculum vitae

### Formation

---

2003	Doctorat ès lettres, Université de Zurich Directeur : Prof. Dr. Roger Francillon Expert : Prof. Dr. Luzius Keller
1993	Licence ès lettres, Université de Zurich
1985—1993	Etudes à Zurich, Tours et Paris (Paris IV, Sorbonne) dans les domaines suivants : Histoire de la littérature et de la langue françaises (branche principale), Histoire de la littérature et de la langue allemandes (première branche secondaire) et Pédagogie psychologique (deuxième branche secondaire)
1985	Maturité Type B (latin-anglais)
1980—1985	Lycée à Schaffhouse (Kantonsschule Schaffhausen)

### Expérience professionnelle

---

Depuis 2003	Collaboratrice scientifique au vice-rectorat des Sciences humaines et sociales de l'Université de Zurich
2000—2004	Chargée de cours à l'Université de Zurich (littérature française moderne)
2002—2004	Conception et organisation du cours circulaire <i>Geschichte der Schweizer Literatur II–IV</i> à l'Université populaire du canton de Zurich (en collaboration avec Hans-Christian Haupt)
1998—2003	Assistante en littérature française moderne à l'Université de Zurich (chaire de Roger Francillon)
1998—1999	Rédactrice à <i>TA-Media Online</i>
1996—1998	Collaboratrice scientifique dans le cadre du projet <i>Recherche sur la littérature romande actuelle</i> , soutenu par le Fonds National Suisse (directeur : Roger Francillon)
1995—1996	Assistante en littérature française moderne à l'Université de Zurich (chaire de Jacques Geninasca)
1994—2001	Critique littéraire au <i>Tages-Anzeiger</i> (collaboratrice libre)
1994—1995	Enseignante à divers lycées (Kantonsschule Alpenquai, Luzern, Kantonsschule Reussbühl, Luzern, Kantonsschule Freudenberg, Zürich)

### Prix

---

1994	Prix Rousseau de l'Institut de langues et littératures romanes de l'Université de Zurich pour le mémoire de licence
------	---